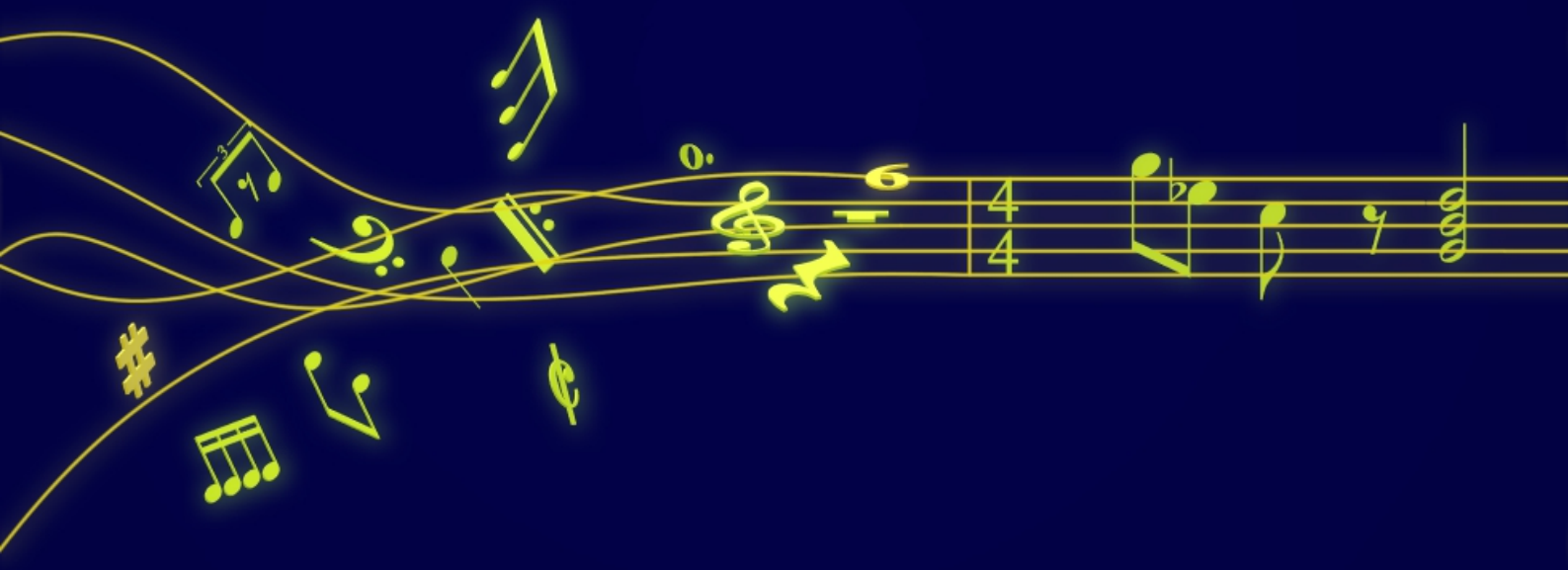
TEORÍAS DE LA COMPOSICIÓN MUSICAL MODERNA



JOEL PELÁEZ

Título original: *Teorías de la composición musical moderna*

© 2019, Joel Peláez Antón. Todos los derechos reservados.
Depósito legal: M-003440/2019

Portada, texto y diseño gráfico: Joel Peláez Antón
Revisión: Jose Manuel Peláez Vara

Primera edición: mayo de 2019

E-mail: yoelpelaez@hotmail.com

Índice

INTRODUCCIÓN....1
PRIMEROS PASOS EN LA TEORÍA MUSICAL....3
- Notas musicales....3
- Pulso (tempo)....7
- Figuras y silencios....8
- Pentagrama....14
- La clave....15
- Líneas adicionales....16
- Compás....17
- Simbología de repetición....21
- Dinámica....24
- Simbología de matización....26
- Armadura....28
- Secciones melódicas....31

INTERVALOS Y GRADOS....33
- Consonancia y disonancia....38

MÚSICA TONAL....40
- Tonalidad....40
- Modalidad....42

ESCALAS....46
- Escala cromática....49
- Escala natural diatónica....50
- Escala armónica....52
- Escala melódica....53
- Escala pentatónica natural....54
- Escala hexátona....56
- Escala disminuida....57
- Escala gitana....59
- Otras escalas....60

ARMONIZACIÓN DE ESCALAS Y FORMACIÓN DE ACORDES....62

Cifrado de los acordes....63
Acordes de tríada....67
Acordes suspendidos....70
Intervalo armónico....71
Acordes de cuatríada....73
Acordes extendidos....78
Otros acordes....79
Voces armónicas....80
Estado de los acordes....82
Disposición de los acordes....84
Arpegios....85
Funciones armónicas....86
RITMO....89
Ritmo armónico....90
TIPOS DE NOTAS MELÓDICAS....92
Notas reales....92
Tensiones....92
Notas de paso....94
Análisis melódico....95
RECURSOS RÍTMICOS....97
Contratiempo....97
Síncopa....97
Anticipación....98
Retardo....99
Embellecimiento rítmico....99
PROGRESIONES Y CADENCIAS....101
MODULACIÓN....104
Cambio de tonalidad....104
Cambio de modalidad....106
Consideraciones....107
MODOS Y MÚSICA MODAL....110
La tonalidad desde los modos....119
INTERCAMBIO MODAL....122
SUSTITUCIÓN DE ACORDES....128

Sustitución funcional....128
Sustitución tritonal....129
Sustitución de la calidad....131
Sustitución del estado o de la disposición....132
Sustitución por interés armónico....133
EXTENSIÓN DE LA TONALIDAD....134
Dominantes secundarias....134
Acordes de paso cromático....136
Progresiones cadenciales....137
Tonalidades invertidas....140
Consideraciones....143
ARMONÍA DEL "BLUES"....146
Blues menor....151
Tensiones disponibles....152
Rearmonizaciones....153
Blues "diatónico"....156
RELACIÓN ESCALA/ACORDE....160
MÚSICA ATONAL....166
Serialismo....166
Sistema axial atonal....170
Agrupaciones interválicas....175
ARMONÍA POLITONAL....177
Sistema axial de Bartók....177
Sistema axial de Coltrane....181
Tocando "fuera de tono"....188
"Leit motivs" desde la tonalidad....189
ARMONÍA MULTIMODAL....191
Los poliacordes....192
CONDUCCIÓN DE VOCES Y ARMONIZACIÓN DE MELODÍAS....195
Movimientos de voces....195
Doblando melodías....196
Armonización clásica....200
Armonización en bloque....204
Arpegios polifónicos....208

CONTRAPUNTO.....211
De menor a mayor independencia.....211
Variación de motivos y frases.....213
Pedal.....219
Ostinato.....220
Canon.....222
División de melodías densas.....225
Creación de melodías independientes.....227
Contrapunto a 3 y 4 voces.....230
COMPLEJIDAD RÍTMICA.....232
Polirritmia.....232
Polimetría.....234
Ritmo en cruz.....235
Estructuras "engañosas".....235
PSICOLOGÍA MUSICAL.....238
Subjetividad frente a objetividad.....239
Vinculando sentimientos.....241
Un poco de minimalismo.....243
Desarrollo.....244
CONTRASTES CONCEPTUALES.....249
Dinámica.....249
Altura.....250
Tensión contra reposo.....253
Ritmo.....254
Velocidad y agógica.....255
Timbre.....258
Densidad musical.....259
Repetición frente a novedad.....261
Nivel de complejidad.....263
ORQUESTACIÓN.....266
Planos sonoros.....267
Intensidad y volumen.....268
Densidad.....270
Timbre.....272

Altura musical y tesitura armónica.....274
FRASEO MELÓDICO.....277
Articulación.....277
Variedad interválica.....278
Variedad rítmica.....280
Notas cromáticas.....280
Recursos rítmicos.....281
Recursos armónicos.....282
Matización.....283
Consideraciones.....284
ESTILOS Y GÉNEROS MUSICALES.....286
AGRADECIMIENTOS.....289

Versión de muestra (incompleta)

INTRODUCCIÓN

En mi búsqueda por adquirir nuevos conocimientos en el campo de la música en mi período como estudiante (que, por supuesto, no ha terminado y probablemente seguirá vigente durante el resto de mis días), me resultó francamente complicado encontrar en una sola edición todos los conceptos que en este tomo se van a tratar. En la literatura existente sobre los presentes asuntos habitualmente se obvian muchos conceptos porque o bien se dan por entendidos o bien porque se desconocen, o directamente porque se deja que su aprendizaje dependa de la experiencia que a posteriori se adquiere con la práctica y el tiempo.

Con este libro se pretende enseñar composición musical moderna a cualquier estudiante que incluso comience de cero. Si bien es cierto que no tiene el carácter de un libro lectivo, **se recomienda en suma medida practicar y realizar ejercicios que nos ayuden a afianzar los conocimientos que podamos ir adquiriendo**, pues si la asimilación de los mismos no estuviera siendo completa, correríamos el riesgo de colapsar el proceso por un exceso de nueva información. Además, si se dispone de algún instrumento o programa informático que nos permita reproducir los ejemplos que vendrán retratados en las imágenes, su escucha ayudará al estudiante a comprender mejor los asuntos abordados.

Existen muchos tratados de armonía y composición en los que se muestran cómo conocidos compositores lograban materializar los conceptos musicales que suelen tratarse en un texto de estas características. En cambio, la mayor parte de los ejemplos que aparecen aquí están compuestos por mí, y trataré de que resulten lo más sencillos posible para facilitarte su comprensión. Con ello, trato de transmitirte el ánimo de que, a modo de ejercicio, intentes realizar prácticas efectivas sobre cada uno de los asuntos que se estudien. No quiero que te quedes con la sensación de que ciertas composiciones son solo alcanzables por ilustres y afamados músicos. No obstante, citaré algunos

ejemplos que puedas oír de algunos músicos o bandas conocidas cuando los conceptos sobre los que esté tratando no se puedan reflejar con fidelidad con una simple partitura. Como este tomo no incluye ningún material extra aparte del propio texto, confío en que seas capaz de acceder al material referenciado, aunque como digo, no será muy abundante.

Hay quienes no dejarán de preguntarse: "¿por qué la música, como arte y subjetiva que es, merece un estudio que pueda condicionar la forma de componerla?". La respuesta es muy sencilla. La música es una forma de expresión más y como tal, requiere unos patrones que permitan asociar los sonidos mediante patrones reconocibles, lógicos y coherentes. Así como para entendernos con el lenguaje escrito o hablado requerimos de un sistema que establezca relaciones entre las letras de un abecedario para construir las palabras que conforman un idioma, también requerimos de algún sistema que vincule los sonidos entre sí. Pero la música tiene una gran ventaja: no solo existe una gran variedad de **sistemas de composición**, sino que además se pueden mezclar entre sí, siempre y cuando sea posible establecer una lógica entre ellos. Por esa razón, la aleatoriedad absoluta no funciona. Uno de los pilares de este libro se centra precisamente en no solo mostrar algunos de estos sistemas sino también en prepararnos para poder crear los propios.

Por "desgracia", el método de escritura y lectura que en mayor medida se ha estandarizado, al que podríamos llamar "occidental", está basado en uno de esos sistemas de composición. Es cierto que para utilizar este sistema de composición, el método de escritura occidental es perfecto, hecho a medida, pero cuenta con el inconveniente de no adaptarse tan bien a otros sistemas, convirtiéndolo en un método poco universal. Más adelante daremos cuenta de ello; por ahora estudiemos este método que establece la distancia entre las notas (altura), el nombre de las notas con sus correspondientes alteraciones, la forma de representar las notas sobre un diagrama concreto (el pentagrama) y la relación rítmica entre los diferentes elementos musicales.

Versión de muestra (incompleta)

PRIMEROS PASOS EN LA TEORÍA MUSICAL

Podría decirse que la **teoría musical** es el estudio que recoge la experiencia que han acumulado los músicos a lo largo del tiempo, de manera que permita enseñarla y comprenderla de un modo razonable. Se suele caer en el error de interpretarla como un conjunto de normas o reglas de lo que puede y no puede hacerse, pero tengamos siempre muy presente que primero llegó la música y después la teoría.

Como es lógico, con la idea de plasmar las ideas musicales para poderlas transmitir a otras personas cuando no existían aparatos de grabación, hubo que diseñar algún método que permitiera escribirlas, así que dedicaremos los primeros capítulos al estudio de esta forma de escritura. No te asustes, no es necesario adquirir una gran agilidad de lectura musical, pero si que será necesario saber reconocer las notas, figuras y silencios, quebrados de compás y algunos conceptos más. Comencemos pues...

Notas musicales

El sistema occidental considera que se tratan de las mismas notas a diferente **altura**, medida en Hertzios (Hz), siempre y cuando haya una relación de mitad o doble entre ellas en la frecuencia de sus vibraciones. Por ejemplo, una nota que vibra a una frecuencia de 440 Hz es considerada como la misma nota que la que vibra a 220 Hz o a 880 Hz. En este caso, hemos utilizado la afinación estándar de LA (A), por tanto, todas ellas son notas llamadas "LA". El oído humano suele captar frecuencias que van desde los 15-20 Hz hasta los 15.000-25.000 Hz, aunque estas cifras varían entre individuos. Cuanto más alta es la frecuencia de una nota, más **aguda** se dice que es. De la misma forma, cuanto más baja es la frecuencia, más **grave** es la nota o el sonido.

En realidad, cada vez que un instrumento hace sonar una nota, suena al mismo tiempo la **fundamental** y una serie de **armónicos**. La **fundamental** es la

frecuencia de partida, que mencionábamos anteriormente. Los armónicos son frecuencias subyacentes que vibran al doble, triple, cuádruple, quíntuple... de la frecuencia de la fundamental. Unos instrumentos realzan más unos armónicos que otros, es decir, la intensidad con la que suenan cada uno de ellos, y es esta diferencia entre los armónicos la que provoca los distintos **timbres** que a cada instrumento le caracterizan.

Desde que una nota a una frecuencia dada se repite al doble de frecuencia (por ejemplo 440 y 880 Hz), se hallan **12 notas** diferentes que a su vez, también se repiten doblando su propia frecuencia. La distancia que hay entre ellas, como habrás imaginado, no siempre es igual ya que cuanto más elevada es la frecuencia, mayor es la distancia. Sin embargo, existe una proporcionalidad que permite que el oído identifique por igual esas distancias. A la distancia mínima que puede hallarse entre dos notas consecutivas se le llama **semitono**. La suma de dos **semitonos** da como resultado un **tono.**

Ahora ya sabemos que tenemos un total de **12 notas** separadas entre sí por **semitonos** como distancia mínima entre ellas y que se repetirán cíclicamente según aumentemos al doble o reduzcamos a la mitad sus frecuencias. Así que pongámosle un nombre a cada una de esas notas. Para ello, hay dos nomenclaturas que aprenderemos dada su fácil relación: la nomenclatura **anglosajona** y la nomenclatura **latina.** Las colocaremos de **grave** a **agudo**:

- **Anglosajona**:
  A – B – C – D – E – F – G

- **Latina:**
  LA – SI – DO – RE – MI – FA – SOL

- Correspondencia entre ellas (anglosajona – latina):
  A – LA

Versión de muestra (incompleta)

B – SI
C – DO
D – RE
E – MI
F – FA
G – SOL

Pues bien, ya conocemos el nombre de las notas, pero... ¡un momento! ¡se supone que hay doce notas y aquí solo hemos nombrado siete! Así es; he aquí un par de explicaciones a esto:

- La distancia entre las notas nombradas anteriormente es de **un tono** entre ellas, colocadas de forma consecutiva, excepto entre SI (B) y DO (C), y entre MI (E) y FA (F)*, entre las que solo hay **un semitono**.

- Entre LA y SI, entre DO y RE, entre RE y MI, entre FA y SOL y entre SOL y LA hay una nota más entre ellas, a un **semitono** de ambas y con lo cual aparecen las **cinco notas restantes**.

** Una forma fácil de acordarse de qué notas naturales se encuentran separadas por tan solo un semitono es: aquellas que van detrás de una nota que contenga la letra "i" en la nomenclatura latina (entre SI y DO y entre MI y FA).*

Como ves, existen doce notas; sin embargo, de momento solo disponemos de siete nombres para ellas. A las cinco notas restantes las nombraremos "**notas alteradas**", mientras que a las siete que ya conocemos las describimos como "**notas naturales**". Una nota alterada es una nota natural a la que se le añade una **alteración** para variar la altura de su sonoridad. Existen varios tipos de alteraciones:

- El **sostenido** (#), que **aumenta en un semitono** la altura de la nota que se está alterando, haciéndola más **aguda**.

Versión de muestra (incompleta)

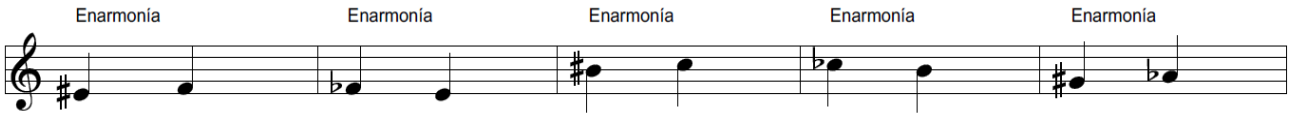
- El **bemol** (♭) **disminuye en un semitono** la altura de nota alterada, haciéndola más **grave**.

- El **doble-sostenido** (𝄪), **que aumenta en un tono** la altura de la nota alterada.

- El **doble-bemol** (𝄫), que **disminuye en un tono** la altura de la nota que se está alterando.

- El **becuadro** (♮) **anula** el valor de los sostenidos, bemoles, doble-sostenidos, doble-bemoles aplicados sobre una nota concreta.

Ahora ya podemos acceder a las cinco notas que nos faltaban: LA# (o SI♭), DO# (o RE♭), RE# o (MI♭), FA# (o SOL♭) y SOL# (o LA♭). Como se puede observar, existen al menos dos formas de nombrarlas, aunque no obstante, nos estaríamos refiriendo a una nota con la misma **altura***. Se conoce con el nombre de "**enarmonía**" a aquellas notas con distinto nombre que hacen referencia a un sonido a la misma altura. Las alteraciones se sitúan **delante** de las cabezas de las figuras.



** Algunos de los músicos más puristas afirman que en realidad una nota con un tipo de alteración no debería sonar exactamente igual a otra nota enarmónica con otro tipo de alteración. Por ejemplo, un REb sería más agudo que un DO#. Actualmente este tipo de consideraciones rara vez se tienen en cuenta, ya que existe una gran variedad de instrumentos en los que resulta imposible interpretar estas enarmonías a diferente altura.*

Ya disponemos de las doce notas y, aunque existen algunas formas más de nombrarlas, normalmente utilizaremos dos maneras de hacerlo:

- Con sostenidos:
  LA – LA# – SI – DO – DO# – RE – RE# – MI – FA – FA# – SOL –

SOL#

- Con bemoles:
  LA – SIb – SI – DO – REb – RE – MIb – MI – FA – SOLb – SOL – LAb

En algunas ocasiones se dará la situación de tener que nombrar las notas naturales con alteraciones "antinaturales", como podrían ser SI#, DOb, MI#, FAb o utilizar dobles sostenidos (x) o dobles bemoles (bb); más adelante aprenderemos el cuándo y el por qué de esto.

Pulso (tempo)

Cuando una pieza musical es tocada por varios intérpretes, se vuelve imprescindible determinar la velocidad de interpretación de todos ellos, así como concretar la relación de la duración de los sonidos y de los silencios que hay entre unos y otros, ya que de no ser así, resultaría imposible coordinar a los músicos, rítmicamente hablando. Por eso, las **figuras** establecen una duración concreta para estos sonidos y silencios de una forma proporcional en base al **pulso** (o tempo).

El **pulso** es el latido de la música. Tal y como un un corazón sube o baja la frecuencia del ritmo al que late en base a la actividad del cuerpo, el pulso debe adecuarse en función de la velocidad a la que quiere interpretarse la música. No es casualidad que estos "tempos" coincidan con el número de latidos del corazón que suelen tener las personas a diferentes niveles de esfuerzo; la naturaleza humana define claramente los tempos más empleados en la música.

En cada vez menor uso, son conocidas unas palabras de origen italiano que ayudan a definir el rango de pulsos por minuto a la que la obra pretende ser reproducida. La era digital permite tener una mayor exactitud sobre el pulso al que debe ser interpretada la pieza. En la actualidad suele ser

representado en pulsaciones o "beats" por minuto (bpm), representado por algún número concreto y lo más habitual es que ronde cifras entre los 50 y 180 pulsos por minuto aunque, faltaría más, también existen excepciones.

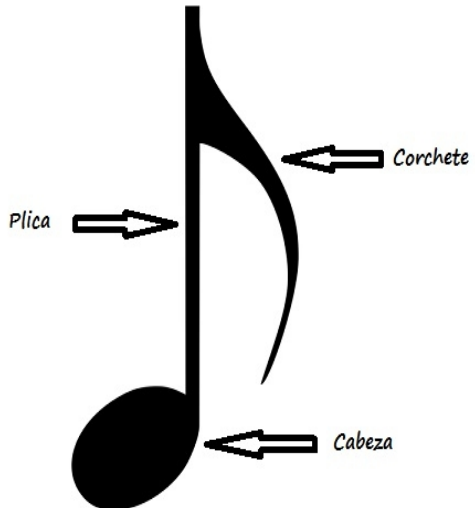
- **Largo**: pulsos inferiores a los 60 bpm.
- **Larghetto**: entre los 60 y 66 bpm.
- **Adagio**: intervalo entre los 66 y los 76 bpm.
- **Andante**: oscila desde los 76 a los 108 bpm.
- **Moderato**: de 108 a 120 bpm.
- **Allegro**: entre 120 y 168 bpm.
- **Presto**: de 168 a 200 bpm.
- **Prestissimo**: por encima de las 200 pulsaciones por minuto.

En las orquestas, el director marca el pulso y por esa razón, el tempo suele protagonizar mayores contrastes, lográndose riqueza rítmica gracias a un variado **rubato** (término que se refiere precisamente a las aceleraciones y ralentizaciones que el tempo puede sufrir a lo largo de una pieza musical).

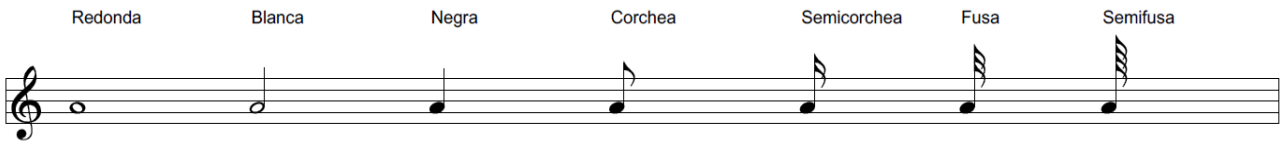
Figuras y silencios

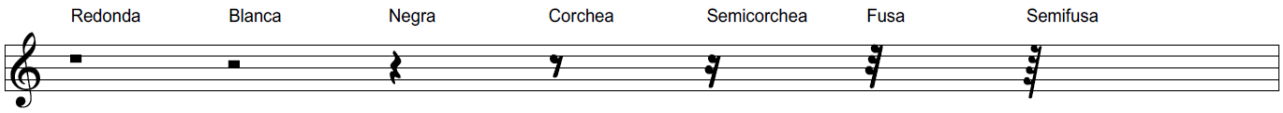
Las **figuras** representan la duración de las notas; así como los **silencios,** también tienen una duración concreta que podrá plasmarse con exactitud. Entre sí mantienen una marcada proporcionalidad, ya que, como sucede con el pulso, favorecen la integración rítmica entre los diferentes intérpretes.

Versión de muestra (incompleta)



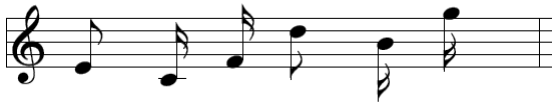
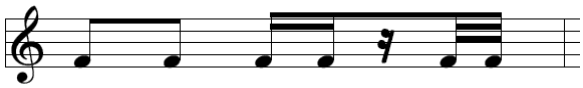
Como las figuras musicales tienen una duración que está estrechamente relacionada con el **pulso**, veamos cómo se comportan en base a este:

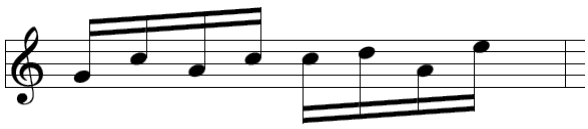
Figuras:

Silencios:

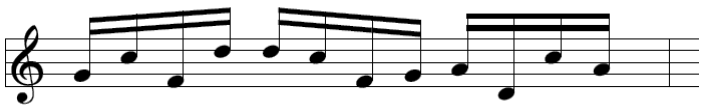


Redonda: 4 tiempos o pulsos.
Blanca: 2 tiempos.
Negra: un tiempo.
Corchea: 1/2 de tiempo.
Semicorchea: 1/4 de tiempo.
Fusa: 1/8 de tiempo.
Semifusa: 1/16 de tiempo.

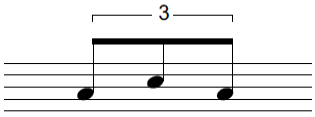
La posición que ocupe la **cabeza** de la figura sobre el pentagrama, determinará la altura de la nota representada. Existe un formalismo en la escritura musical que consiste en situar la **plica** por encima de la **cabeza** y

saliendo por la parte derecha de la misma cuando la **cabeza** está situada en la parte inferior del pentagrama, es decir, por debajo de la tercera línea del propio pentagrama. Sin embargo, cuando a la **cabeza** le corresponde un lugar sobre o por encima de la tercera línea del pentagrama, la **plica** debe apuntar hacia abajo, saliendo de la parte izquierda de la **cabeza**.

El **corchete**, que es la "cola" que caracteriza a las figuras musicales con una duración igual o inferior a la corchea (las corcheas tienen un corchete, las semicorcheas tienen dos, las fusas tres...), se utiliza también para unir todas las figuras más cortas que una negra que se encuentren dentro de un mismo pulso, aunque en ocasiones nos pueden dar pistas de cómo se comporta la acentuación, pues la primera figura de un grupo de figuras unidas por corchete sería, de entre todas ellas, la más acentuada. Incluso se pueden utilizar silencios sin que el corchete se rompa.

Aunque existe la posibilidad de unir figuras pertenecientes a diferentes tiempos, no se recomienda esta práctica ya que dificulta la lectura musical.

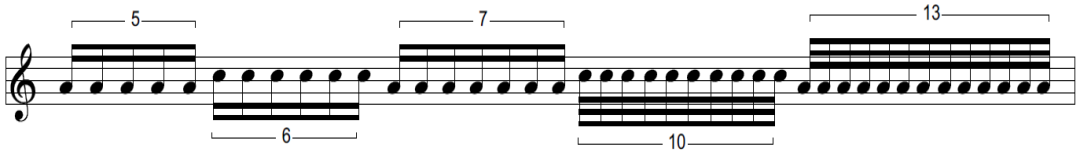
En una serie de figuras musicales unidas por un mismo corchete y que sobrepasen, verticalmente hablando, la tercera línea del pentagrama, todas las **plicas** de las figuras implicadas deben dibujarse en el **mismo sentido**, bien hacia arriba o hacia abajo, pero en ningún caso mezcladas.

Tanto la primera figura como la última de un grupo de figuras unidas

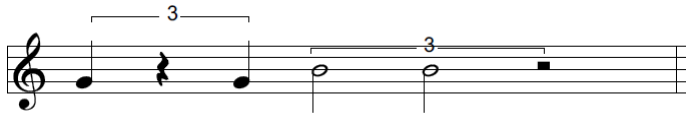
por un mismo corchete, determinan si la barra del corchete tendrá una forma ascendente, plana o descendente.

Se puede apreciar cómo todas las figuras hacen referencia a una duración de carácter binario, bien porque duran varios tiempos (2, 4) o una proporción binaria de cada uno de ellos (1/2, 1/4, 1/8, 1/16). Pero no siempre se tiene por qué pretender otorgar a las figuras musicales o silencios una duración de carácter binario; también pueden utilizarse otro tipo de **subdivisiones**. Y en este apartado es donde aparece el **corchete horizontal** que, junto al **número** que indicará la cantidad de veces en el que el pulso será dividido, nos proporcionará la subdivisión deseada.

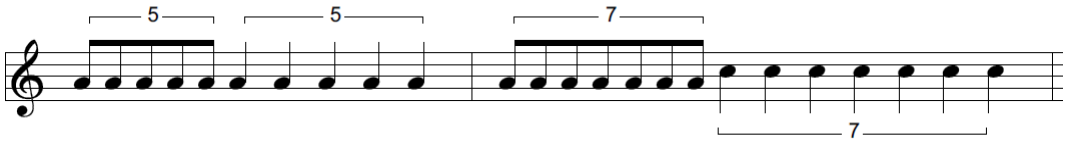
Así, es posible lograr subdivisiones de 3, de 5, de 7, de 10... Pero hay que tener bien claro que, si se pretenden utilizar figuras o silencios que duren un tiempo en una proporción igual al número indicado en el corchete, ***deberá utilizarse la figura musical inmediatamente más longeva respecto a la subdivisión indicada.*** Esto lo comprenderemos mejor con algunos ejemplos:

a) Si queremos dividir un tiempo en 3 figuras/silencios de igual duración, utilizaremos un corchete con el número "3" que abarque tres corcheas. La corchea es la figura inmediatamente más longeva en este caso, ya que divide el tiempo en dos y pretendemos hacerlo en tres.

b) En caso de pretender dividir un solo tiempo en cinco figuras de la misma duración, haremos uso de las semicorcheas, ya que una vez más,

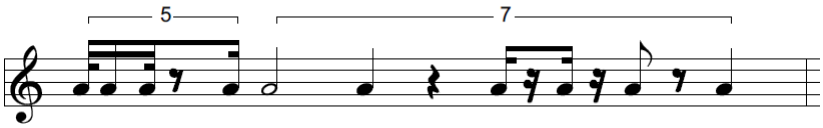
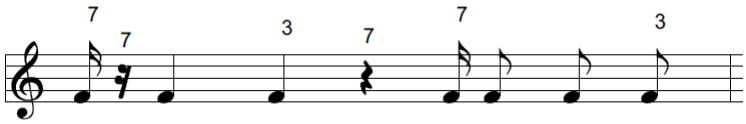
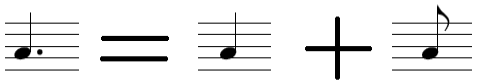
la semicorchea divide entre cuatro y nosotros quisiéramos hacerlo en cinco; por supuesto, utilizando el número "5" en su correspondiente corchete. También utilizaríamos las semicorcheas si pretendiésemos dividir el tiempo en seis o siete partes iguales. Para ocho o más, utilizaríamos la fusa y, a partir de dieciséis, la semifusa.

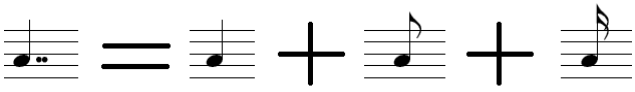


c) También se puede lograr que el número de subdivisiones dure más de un tiempo. Si queremos que tres figuras/silencios duren dos tiempos, no tenemos más que usar la figura binaria inmediatamente más longeva que la que la hacía durar un tiempo. En el caso de los tres tresillos de corchea que duraban un tiempo, pasaríamos a utilizar negras para que el grupo de figuras duren dos tiempos. En caso de pretender que duren cuatro, utilizaríamos las blancas.

Lo mismo ocurriría con cualquier otra subdivisión. Cinco corcheas de "cinquillos" durarían 2 tiempos, mientras que si fueran negras las figuras empleadas, durarían 4 tiempos.

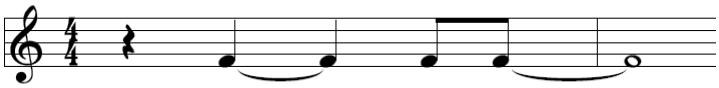


d) Como no podría ser de otra forma, la duración de las figuras y silencios que hay dentro de un corchete de subdivisión, pueden ser dispares y no tiene por qué darse el caso de durar todas lo mismo. Lo importante es

tener controlada la duración del conjunto.

e) Son casos verdaderamente extraños, aunque puede darse la situación de encontrar varias figuras consecutivas de diferente tipo de subdivisión.

El **puntillo** es un símbolo representado con un punto que se coloca a continuación de la figura o el silencio al que se le agrega, aumentando la mitad de su duración, o dicho de otra forma, prolongando su duración un 50% más:

El **doble puntillo** suma al valor de la figura o el silencio un 75% de su duración. Podría decirse que uno de los dos puntillos suma la mitad, mientras que el otro, suma una cuarta parte. Su uso es muy puntual, ya que normalmente se prefieren otras formas de escritura que faciliten en mayor medida su lectura.



La **ligadura** conecta dos o más figuras musicales sumando sus duraciones mientras se trate de la misma nota a la misma altura. Su uso se vuelve especialmente útil cuando se pretende elongar la duración de una nota de un compás a otro. También se pueden utilizar dentro de un mismo compás con el

fin de facilitar la lectura, ayudando a identificar en mayor medida, el ritmo melódico-armónico.

Pentagrama

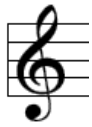
El **pentagrama** es el diagrama de cinco líneas horizontales que hemos venido viendo en los ejemplos y que permite escribir y leer la música. Sobre él quedan reflejadas la **altura** y **duración** de las notas y los silencios, aunque también se pueden detallar otros matices como la **dinámica,** la **acentuación,** las diferentes opciones de **repetición,** distintas formas de **matización**, etc.

Las notas naturales se sitúan sobre las líneas y sobre los espacios que existen entre las líneas, de modo que si se quiere representar alguna nota alterada, se colocará la alteración correspondiente delante de la cabeza de la figura a alterar. En su defecto, puede mencionarse el hecho de que el pentagrama fue diseñado en base a la escala natural diatónica, lo que provoca algunas contradicciones. Por ejemplo, la nota SOL puede situarse sobre la 2.ª línea del pentagrama, y las notas FA y LA, que están a un tono por debajo y un tono por encima respectivamente, se colocan en los huecos inferior y superior a dicha línea; sin embargo, la nota MI, que está a tan solo un semitono por debajo de FA, vuelve a situarse en la línea justo por debajo de FA cuando, en este caso, la distancia interválica es la mitad. La representación musical en pentagrama está sumamente estandarizada, eso es cierto; pero también es cierto que no es un sistema universal que trate por igual a todos los métodos de composición.

Como ya se mencionó anteriormente, se pueden observar muchos más elementos aparte del propio pentagrama en sí y las notas y los silencios que se sitúan sobre él.

Versión de muestra (incompleta)

La clave

La **clave** va a determinar qué notas corresponden sobre cada línea del pentagrama y por ende, qué notas se representarán entre las líneas del mismo. Es el **primer** símbolo que aparece sobre el pentagrama. Clave de SOL:

La más utilizada hoy en día, posiblemente debido a la altura sobre la que se manejan la mayor parte de instrumentos, es la clave de SOL, que propone que la nota SOL va a ir situada sobre la 2.ª línea del pentagrama (empezando a contar por la inferior). No sería correcto ubicar cualquier nota de SOL sobre la segunda línea del pentagrama: debe ser el equivalente al 4.º SOL de un piano, empezando a contar por el más grave, al que se le llama SOL4. Esto también ayuda a determinar la altura de las notas.

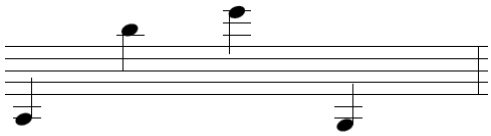
Además existen otras claves como la clave de FA o de DO, y otras que no mencionaremos por su escaso empleo. Claves de FA en 4.ª línea y DO en 3.ª, respectivamente:

La clave de FA acomoda la nota FA3 (tercer FA del piano) sobre la 4.ª línea, mientras que la clave de DO ubica a la nota DO4 sobre la 3.ª recta.

Versión de muestra (incompleta)

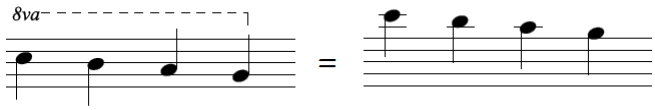
Líneas adicionales

Las **líneas adicionales** sirven para "extender" el pentagrama, permitiendo situar notas fuera de él y así ampliar su alcance. Se pueden agregar tanto por encima como por debajo, y siempre será necesario dibujar un segmento de todas las líneas que haya desde la figura hasta las líneas naturales del pentagrama.

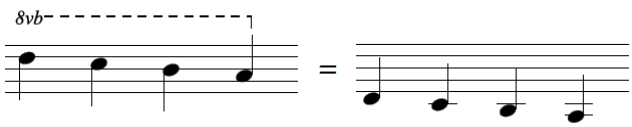


Se complica la lectura a primera vista cuando es necesario utilizar excesivas líneas adicionales, especialmente más de 3. Para evitar situaciones en las que se requieran constantemente agregar algunas líneas extra, se pueden utilizar los términos **8va, 8vb, 15ma** y **15mb**. Para ello, se escribe el término encima de la figura a la que se le quiere afectar y se extiende con una línea discontinua, paralela al pentagrama para englobar a todo un conjunto de notas y figuras a las que acabará afectando.

- Con **8va** se escriben las figuras musicales **una octava por debajo** de cómo deben ser interpretadas.

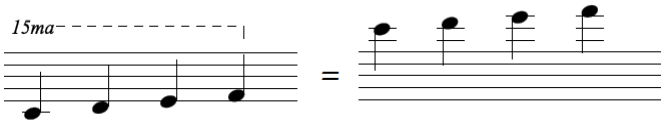


- **8vb** hace lo propio con las figuras musicales escritas **una octava por encima**.

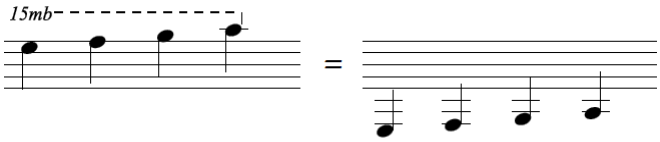


Versión de muestra (incompleta)

- **15ma** tiene el mismo mecanismo que **8va**, pero en esta ocasión hablamos de **2 octavas por debajo**.



- **15mb** realiza idéntica función **2 octavas por encima**.



Empleando correctamente la clave, las líneas adicionales y los apliques de octava, resulta sencillo representar cualquier nota situada en cualquier octava sin alejarse demasiado del pentagrama.

Compás

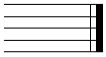
El **compás** es la unidad métrica que se utiliza para señalar la acentuación natural de los diferentes pulsos que lo conforman. En la música occidental suele hallarse una continua alternancia entre pulsos acentuados y pulsos débiles (o átonos), en los que la mayoría de casos se produce un tiempo fuerte por cada varios pulsos más débiles, formando una estructura rítmica que será identificada fácilmente en el pentagrama gracias a las **líneas verticales** que lo dividen en segmentos. Cada uno de estos segmentos es un **compás**. Estos son los distintos tipos de **barra de compás** que existen:

- La **barra de compás simple,** que indica el final de un compás y el comienzo del siguiente.

Versión de muestra (incompleta)

- La **barra doble** se utiliza habitualmente para indicar cambios en la pieza musical. Los cambios más comunes son de tipo de compás (**quebrado**), de tonalidad o de pulso, aunque también se utilizan para otros fines que en un momento dado se quieran indicar.

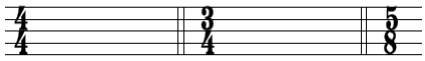
- La **barra doble de final** tiene la sencilla función de anunciar el fin de la obra o movimiento.



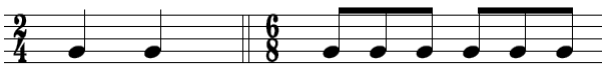
El **quebrado** del compás indicará cada cuántos pulsos tiene lugar la mayor acentuación del patrón rítmico empleado que, por supuesto, será el primero de cada compás si no se indica lo contrario. Su escritura se efectúa justo a continuación de la armadura al comienzo de una pieza musical. De una parte, el **numerador,** situado en la parte superior del quebrado, determina el número de pulsos de los que consta el compás. En la parte inferior del quebrado aparece el **denominador**, que sugiere el valor de ese pulso, tratándose siempre un número binario. Si en el **denominador** contamos con un "1", la duración de cada pulso será el de una redonda; si es un "2", de una blanca; si es un "4", la de una negra; con un "8", una corchea; etc.

En otras palabras, el numerador nos indica la equivalencia de figuras o silencios que caben en el compás. Un 3/4 nos indica que caben 3 negras o cualquier combinación de figuras y silencios con una duración idéntica. En un 5/8 caben 5 corcheas, en un 2/2 entran 2 blancas...

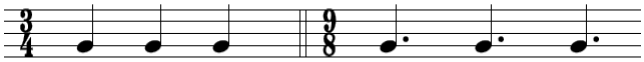
Versión de muestra (incompleta)

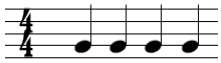
En una pieza musical escrita, cada vez que se cambia de un tipo de compás a otro con una métrica diferente, debe indicarse con su quebrado correspondiente.

En base a la **métrica**, la estructura de pulsos acentuados y débiles se clasifica en binaria, ternaria, cuaternaria e irregular.

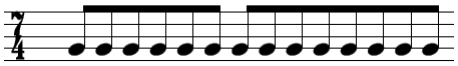
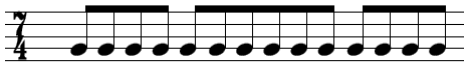
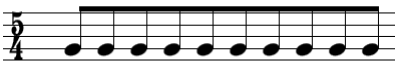
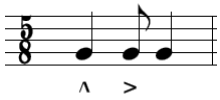
- En la **binaria** se comprende que el primer pulso es de carácter fuerte y el segundo débil. En la siguiente imagen contamos con un compás binario **simple** (2/4), en el que los tiempos se subdividen en dos partes, y otro compás **compuesto**, dividiéndose esta vez en tres partes.



- En una estructura **ternaria**, el primer pulso es acentuado, mientras que los dos siguientes son átonos.

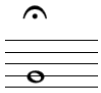


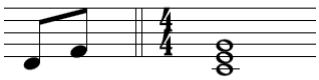
- La métrica **cuaternaria** dispone el primer pulso fuerte, el segundo débil, el tercero semifuerte o débil y el cuarto débil nuevamente.

- En la **irregular** se dan el resto de posibilidades, bien por la combinación de las anteriores o por conformar una estructura "nativa" que no coincida con ninguna de ellas. Por ejemplo, un 7/4 puede tratarse de una combinación entre una cuaternaria y una ternaria (fuerte - débil -

débil – fuerte – débil – semifuerte – débil).

También puede resultar una combinación de una ternaria y dos binarias (fuerte – débil – fuerte – débil – débil – fuerte – débil).

Por último, puede tratarse de una métrica originalmente irregular en la que solo el primer pulso es fuerte y el resto débiles y que no se puede explicar mediante ninguna combinación de las principales; esto es más habitual en aquellos compases con un número primo de pulsos (por ejemplo un 5/4 sin un segundo acento en el tercer o cuarto tiempo).

En lo que a compases de **amalgama** se refiere, es decir, los compases que están compuestos a base de varios compases simples (binario, ternario y cuaternario), cabe mencionar que, si bien nos omiten el trabajo de cambiar de quebrado en cada compás, también conviene indicar el comportamiento de la acentuación para evitar confusiones de interpretación. En la siguiente imagen vemos los dos tipos simbología de acentuación posibles. En la primera (>) se representa una acentuación moderada, mientras que en la segunda (^) se representa una acentuación fuerte. Ambos símbolos se escriben debajo de la figura, fuera del pentagrama. Observemos que se trata de una estructura de 2+3 y, que si la acentuación no estuviera indicada, se podría confundir con un 3+2 con una ligera acentuación sobre la segunda negra.

Versión de muestra (incompleta)

Aunque no es un caso muy común, existe la posibilidad de que aparezca un silencio en un pulso acentuado (que no sea el primero) y, dado que este tipo de simbología de acentuación en teoría no se puede aplicar sobre los silencios, tal vez no resulte mala idea "romper" el compás de amalgama y escribirlo en compases separados.

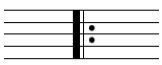
El **calderón** es un símbolo que afecta a las figuras musicales a las que se aplica, anulando momentáneamente el tempo y dejando al intérprete o director cierta libertad de elección.



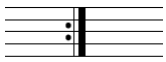
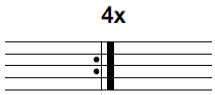
Por último, se puede hacer uso de la **anacrusa** cuando se pretende comenzar con una nota o un grupo de notas carentes de acentuación, escritas justo antes de la primera barra de compás que da lugar al primer pulso fuerte de una pieza o sección.

Simbología de repetición

Resulta de lo más común que se repitan de forma idéntica ciertas partes de un tema musical. A fin de evitar tener que escribir nuevamente todas estas secciones repetidas, se ideó una serie de símbolos de repetición que posibilitan el direccionamiento a compases anteriores.

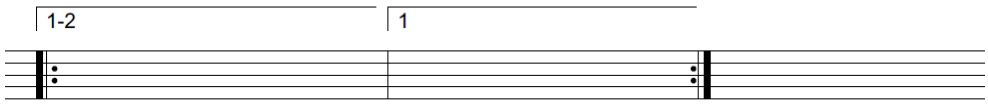
- La **barra doble de inicio de repetición** se caracteriza por los dos puntos que aparecen a continuación de las barras, anunciando que a partir de ese punto se repetirá un compás o sucesión de compases.

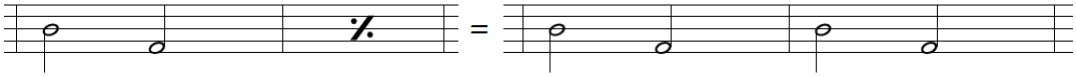


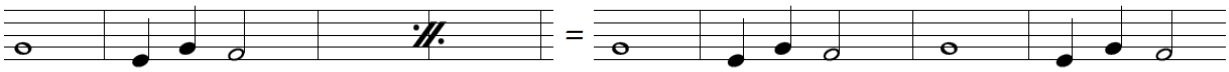
Versión de muestra (incompleta)

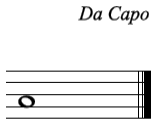
- La **barra doble de fin de repetición** tiene un aspecto simétrico al de inicio de repetición; en este caso, los puntos aparecen delante (a la izquierda) de la doble barra. Cuando se llega por primera vez a esta doble barra de repetición, se remite a la última *barra doble de inicio de repetición*, y en caso de estar ausente, al inicio de la escritura; cuando se llega por segunda vez, el símbolo debe ser ignorado a no ser que se señale lo contrario.

Para especificar un número mayor de repeticiones, encima de la *barra doble de fin de repetición* debe escribirse una cifra con el número de veces en total que debe ser interpretada la sección, seguida de una "x"; por ejemplo "3x" o "4x".

- De hecho, se puede personalizar la forma concreta en la que se va interpretar en cada repetición. Haciendo uso de las **casillas de repetición**, se puede especificar qué sección debe ser tocada en cada repetición. Como se observa en la siguiente imagen, el número "1" está presente en las dos casillas de repetición. La primera vez que se llegue a ese punto, las casillas con el número "1" serán reproducidas sin mayor complicación. A continuación, durante la segunda vez, se tocarán los compases que contengan casillas con el número "2" (el primero) y se omitirían los compases que carezcan de él (el segundo compás), saltando a continuación directamente al siguiente compás (el tercero). Las opciones son múltiples.

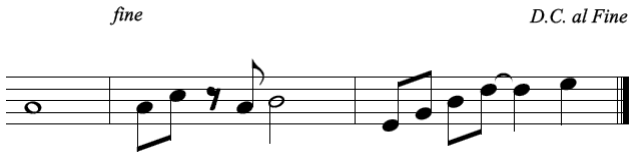
Versión de muestra (incompleta)

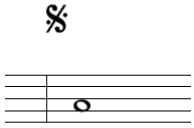


- Con el fin de evitar tener que repetir la escritura de dos compases consecutivos iguales, se puede usar un símbolo en el segundo compás -el repetido- en lugar de las notas y los silencios que ocuparían su lugar. De este modo se evita también el uso de los símbolos tradicionales de repetición, favoreciendo la escritura y la lectura musical:

Se puede hacer lo mismo para indicar la repetición de los 2 últimos compases:



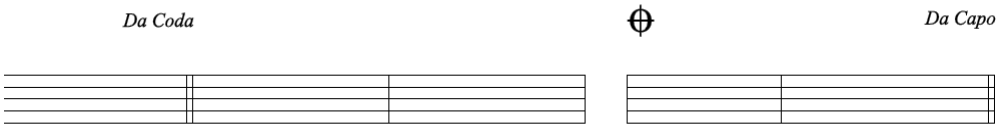
- La expresión "**Da Capo**" se abrevia en la partitura como "**D.C**", significa que nos remite al principio de la partitura para repetir desde ese punto hasta otro que pueda indicarse (o no).

- "**Fine**" indica el final de la obra o movimiento cuando previamente se ha utilizado alguna indicación de repetición y se desea un final alternativo al que propone el último compás de la escritura. En el siguiente ejemplo, en concreto, el fin de la pieza se produciría en el penúltimo compás, aunque el final se puede configurar mucho antes en la escritura.

Versión de muestra (incompleta)

- El **signo** es un símbolo de repetición que puede usarse para indicar el principio o el final de una sección repetida.



Su figura se complementa con las indicaciones 'Dal Segno al Fine', abreviada como 'D.S al Fine' que nos dirige de nuevo hacia el Signo -por donde ya habríamos pasado- para repetir la sección comprendida entre 'Signo' y 'Fine'. Como es deducible, una vez conocida la Coda, el **signo** también se puede combinar con indicaciones como "D.S al Coda".

- La **coda**, se emplea cuando la interpretación se halla en su última repetición para marcar puntos de referencia en cuanto a las diferentes posibilidades de direccionamiento musical que existen. Por sí solo, un símbolo de coda carece de sentido, por eso se combina con otra simbología como los 'Segnos' o indicaciones '...**al Coda**' o '**Da Coda...**'. Vemos cómo se puede saltar una sección que no queremos repetir de nuevo; el orden de interpretación de los compases sería: 1-2-3-4-5-1-4-5.



Dinámica

El término '**dinámica**' hace referencia a los diferentes niveles de

Versión de muestra (incompleta)

intensidad sonora que se producen al tocar las notas, los acordes y las secciones de una pieza musical. La posibilidad de generar diversas texturas gracias al control de la intensidad puede llegar a aportar mucha expresividad. Por desgracia, desde la llegada de la electricidad a los instrumentos musicales y a los diferentes métodos de amplificación, esta faceta del sonido y de la música parece ignorarse cada vez más, y la uniformidad en este sentido ha crecido mucho en la música moderna, que abusa en demasiadas ocasiones de técnicas electrónicas como la compresión del sonido.

Desde hace varios siglos, cuando el compositor quiere dejar constancia del nivel de intensidad al que los instrumentos tienen que interpretar las secciones de un tema musical, dispone de cierta simbología de origen italiano que permite detallar con relativa exactitud la intensidad a utilizar:

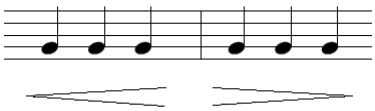
- ***ppp*** (pianississimo): una intensidad muy débil.
- ***pp*** (pianissimo): bastante débil.
- ***p*** (piano): volumen débil.
- ***mp*** (mezzopiano): ligeramente débil.
- ***mf*** (mezzofuerte): ligeramente fuerte.
- ***f*** (forte): fuerte.
- ***ff*** (fortissimo): bastante fuerte.
- ***fff*** (fortississimo): máxima intensidad.
- ***pf*** (piano-forte): de débil a fuerte.
- ***fp*** (forte-piano): de fuerte a débil.

La ubicación de esta simbología sobre el pentagrama se sitúa justamente

debajo de la(s) figura(s) sobre la(s) que se quiere aplicar y, por supuesto, fuera del pentagrama. Cuando aparece un símbolo de este tipo, todas las notas que vengan detrás deberán ser interpretadas a la misma intensidad, hasta que aparezca otro diferente que indique una intensidad distinta de la que se venía haciendo uso. Esto significa que estos indicadores se utilizan para determinar la intensidad de **secciones musicales**. Pero aún podemos ver un par de símbolos que afectan a una sección musical:

- < (crescendo): gradualmente más fuerte.

- > (decrescendo): gradualmente más débil.

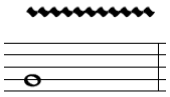
A estos dos símbolos se le concede la propiedad de "estirarse", con el fin de poder cubrir toda la sección a la que el 'crescendo' o 'decrescendo' debe afectar.

En cambio, también están disponibles un par de símbolos que afectan a la intensidad musical de una sola figura a la que se le aplique. Su función principalmente es la de detallar una **acentuación**.

Simbología de matización

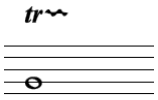
Con el fin de evitar la monotonía interpretativa que supone hacer sonar todas las notas de una misma forma, es posible detallar algunas técnicas que permiten **matizar** el sonido de las mismas. Aquí no vamos a entrar en las posibilidades que ofrece cada instrumento, pero sí se puede hablar de aquellas

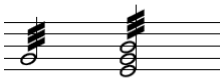
que, en líneas generales, podrían ser interpretadas por la mayoría de ellos.

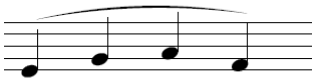
- El **vibrato**, que permite ondular la *altura* de las notas.

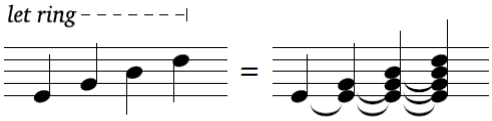


- El **trino** alterna 2 notas rápidamente. Habitualmente se pone entre paréntesis la nota de alternación si se pretende especificar esta. Lo común es que la nota esté un tono o semitono por encima de la nota base.



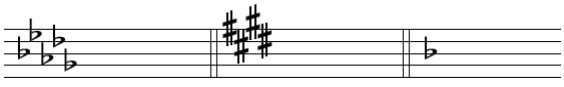
- El **trémolo** señala una oscilación de intensidad en la interpretación de una nota (en algunos casos incluso acordes). Dado que en algunos instrumentos esta matización no se puede ejecutar, se interpreta repitiendo esa misma nota lo más rápidamente posible, procurando respetar la duración total de la figura.

- Ya conocemos el uso de la *ligadura*, que conecta dos o más figuras musicales a la misma altura para sumar la duración de ambas, pero la **ligadura de expresión** se utiliza para conectar dos o más figuras que están a diferente altura, de modo que cuando una comience a sonar, la anterior aún siga sonando brevemente, a fin de evitar esas pequeñas pausas que se dan al cambiar de unas a otras. Eso no significa que la nota deba quedarse sonando permanentemente mientras se interpretan las demás; solo se alargan lo suficiente como para enlazarlas.

Versión de muestra (incompleta)

- También ha surgido un término (inglés) más moderno para evitar la compleja escritura que se requería para especificar lo que sucede cuando se dejan sonar notas que son interpretadas individualmente y sus sonidos se mezclan con la llegada de nuevas notas. Estamos hablando del '**let ring**', que se escribe en partitura con un simple '**L.R**', aunque se puede escribir el término entero si se prefiere. A continuación, después de la escritura del término 'L.R', se dibuja una línea discontinua hasta la finalización del efecto.



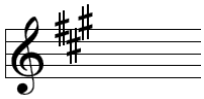
Armadura

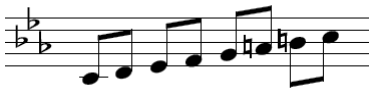
La **armadura** determina el conjunto de alteraciones que se vendrían utilizando habitualmente en la escala natural, para facilitar la identificación de una **tonalidad** y/o **modalidad**, por eso en la música atonal normalmente no se escribe ninguna armadura (véase el capítulo MÚSICA TONAL). Su posicionamiento en el pentagrama está situado detrás de la **clave** y antes del **quebrado de compás**. Cuando se produce un cambio de tonalidad, se escribe la nueva clave detrás de una **doble barra**. Gracias a ella, ya no sería necesario escribir las alteraciones en las notas que ya están marcadas en la armadura.

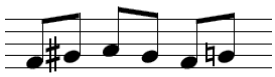


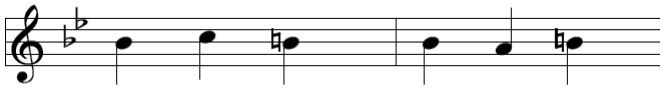
Existe una regla de escritura sobre las armaduras que trata de evitar confusiones a la hora de interpretar los **intervalos** (distancia entre las notas)

que se dan entre las diferentes notas de la tonalidad: deben estar contemplados todos los nombres (DO, RE, MI...) entre todas las notas de la tonalidad sin que ninguna de ellas se repita.

Por ejemplo, en tonalidad de DO mayor o LA menor no hay ninguna alteración, así que en esos casos no se pondría ninguna. En cambio, en LA mayor tendríamos tres sostenidos:
LA – SI – DO# – RE – MI – FA# – SOL#

Sin embargo, observa cómo, si tratáramos de hacerlo con bemoles, la regla se rompería y nos veríamos forzados a tener que repetir el nombre de alguna nota:
LA – SI – **REb** – **RE** – MI – SOLb – LAb

Ya que todo esto se planteó en base a la escala natural, usándola solo podemos tener en una tonalidad un tipo de alteración: bemoles o sostenidos, pero nunca ambas al mismo tiempo. Este quizás sea otro ejemplo más donde queda reflejado el débil planteamiento que se propuso al tratar la armonía desde un tipo de escala concreta, obviando el resto. Por ejemplo, en tonalidad menor es habitual utilizar otras escalas para fortalecer el centro tonal. La escala **menor melódica** sube un semitono al 6.º y al 7.º **grado** de la tonalidad (posición que representa dentro de la tonalidad) respecto a la escala menor natural. El efecto que se produce es que finalmente, cuando hacemos uso de estas notas, debemos "desalterarlas" (con becuadro) o alterarlas de forma diferente a cómo lo propone la armadura. He aquí otra muestra donde queda constancia de este concepto:

A pesar de que en el ejemplo se utiliza finalmente un solo bemol, en este caso sobre MI, no se puede escribir una armadura con un solo bemol, porque eso reflejaría otra tonalidad (FA mayor / RE menor); tiene que escribirse la armadura con tres bemoles y luego utilizar el becuadro correspondiente.

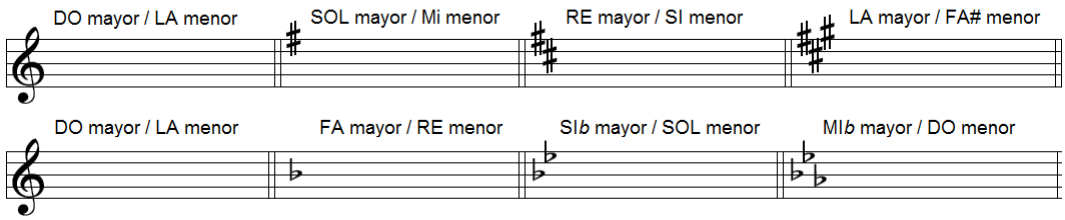
Otra consideración que no debe olvidarse consiste en que cuando se escribe una alteración (becuadros incluidos), estos afectan a todo lo que venga detrás dentro del mismo compás. Si por ejemplo aplicamos un sostenido a un SOL, las siguientes notas de SOL que aparezcan también estarán sostenidas aunque no se escriba de nuevo el símbolo del sostenido. En caso de pretender un SOL natural, se debe hacer uso del becuadro.

Por su parte, una armadura estará vigente hasta el final de la pieza o hasta la aparición de una nueva armadura. Esto implica que las alteraciones mantienen su valor en cada compás de modo que, aunque se haya escrito un becuadro en un compás anterior, las notas en el nuevo compás seguirán estando alteradas por la armadura. Por lo general, solo se escribe la armadura cuando aparece una nueva tonalidad, aunque tampoco está de más, recordarla en el primer compás de cada "renglón".



Por último, el **círculo de quintas y cuartas** (véase el siguiente capítulo INTERVALOS Y GRADOS) ayuda a identificar rápidamente la tonalidad al observar una armadura, simplemente observando de cuántos sostenidos o bemoles dispone. Si queremos hallar una tonalidad mayor, partiremos de DO;

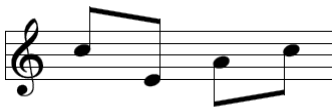
si fuera menor, lo haremos desde LA. Y ahora, se utilizarán las quintas justas (3 tonos y medio) para contar e ir sumando sostenidos y cuartas justas (2 tonos y medio) para los bemoles:

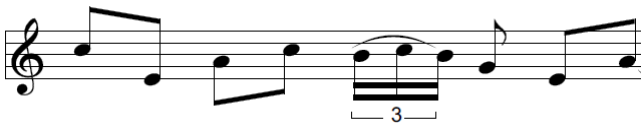
- Por círculo de quintas justas (sostenidos):
  DO mayor / LA menor – ninguna alteración.
  SOL mayor / MI menor – un sostenido.
  RE mayor / SI menor – dos sostenidos.
  LA mayor / FA# menor – tres sostenidos.
  MI mayor / DO# menor – cuatro sostenidos.
  SI mayor / SOL# menor – cinco sostenidos.
  FA# mayor / RE# menor – seis sostenidos.

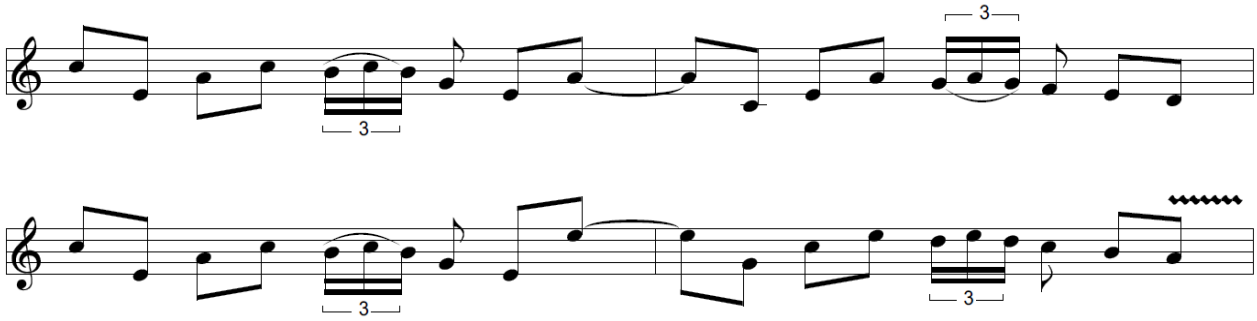
- Por círculo de cuartas justas (bemoles):
  DO mayor / LA menor – ninguna alteración.
  FA mayor / RE menor – un bemol.
  SIb mayor / SOL menor – dos bemoles.
  MIb mayor / DO menor – tres bemoles.
  LAb mayor / FA menor – cuatro bemoles.
  REb mayor / SIb menor – cinco bemoles.
  SOLb mayor / MIb menor – seis bemoles.

DO mayor / LA menor
SOL mayor / Mi menor
RE mayor / SI menor
LA mayor / FA# menor
DO mayor / LA menor
FA mayor / RE menor
SIb mayor / SOL menor
MIb mayor / DO menor

Secciones melódicas

El **motivo melódico** es la sección más pequeña que puede tener un mínimo de sentido propio. Estos disponen de una estructura melódica y/o rítmica que permite identificarlos. A su vez, las **frases** suelen estar formadas

por una serie de **motivos** que aparecen en varias ocasiones a lo largo de la línea melódica, generalmente variadas para generar contraste entre el motivo original y el utilizado en la repetición.

Una **frase** constituye una idea melódica completa que, si bien puede ser extendida, ya posee por sí misma una naturaleza independiente y autosuficiente.

Las frases que mantienen una estructura binaria contienen dos **semifrases**, en las que los motivos pueden identificarse por su reincidencia.

Un **período** está formado por varias frases que se relacionan entre sí por un sentido y carácter común. Lo normal es que se surja un formato de *pregunta-respuesta* entre las frases que lo constituyen.



Versión de muestra (incompleta)

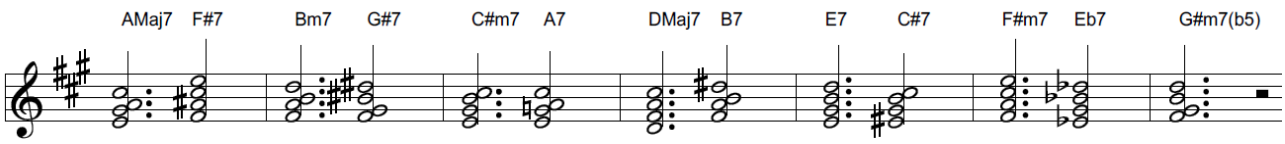
EXTENSIÓN DE LA TONALIDAD

Más allá de otras fórmulas de composición que abandonan la tonalidad como base armónica, tenemos a nuestra disposición varios métodos para abrir los límites de la tonalidad sin necesidad de restringir la música a las notas que nos propone una escala. Los acordes que aparentemente no forman parte de la tonalidad original, aparecen sobre ella para establecer relaciones diatónicas que son, en su mayoría, ampliamente conocidas; a continuación veremos los ejemplos más comunes.

Dominantes secundarias

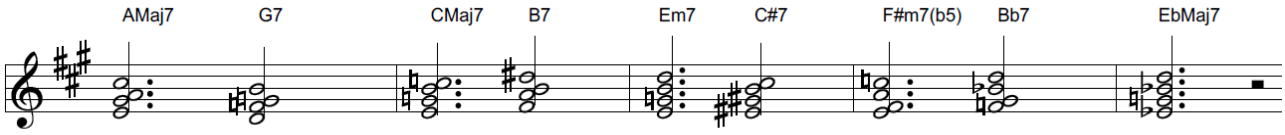
Cada tonalidad cuenta con un acorde **dominante principal**, formado por una 3.ª mayor y una 7.ª menor, con tendencia resolutiva sobre el primer grado. Además, se pueden configurar acordes de esta clase para que tiendan a resolver sobre otros grados de la tonalidad. Así pues, llamamos "**dominantes secundarios**" a cualquier acorde dominante que no resulte ser el principal y resuelva sobre un acorde diatónico (perteneciente a la tonalidad). Queda establecida una relación muy fuerte entre el V grado de la tonalidad, tocado como acorde dominante y su I grado, resolviendo con un movimiento de fundamentales de 4.ª justa ascendente o 5.ª justa descendente.

Ya que los acordes dominantes resuelven de esta forma (normalmente), es posible "forzar" la aparición de acordes dominantes cuya resolución se ubique sobre cualquier otro grado ajeno al primero de la tonalidad. En el siguiente ejemplo vemos cómo los dominantes secundarios generan una tendencia resolutiva sobre los diferentes grados de la tonalidad.

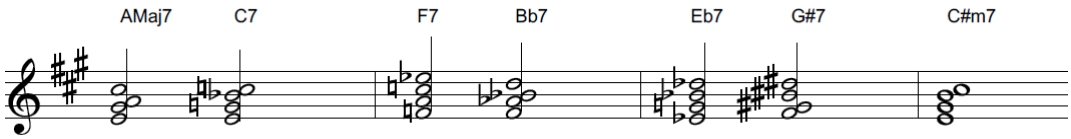


También es posible resolver los acordes dominantes sobre acordes que no

pertenecen a la tonalidad para crear tendencias resolutivas sobre estos, como por ejemplo, los procedentes de intercambio modal, pero ya **no se tratarían de dominantes secundarios**, puesto que no resuelven sobre acordes diatónicos. No me consta ningún nombre específico para los acordes dominantes que resuelvan sobre acordes no diatónicos, pero supongo que les podría llamar "dominantes auxiliares", aunque alguna vez he visto referirse a ellos como un sinónimo de los dominantes secundarios...

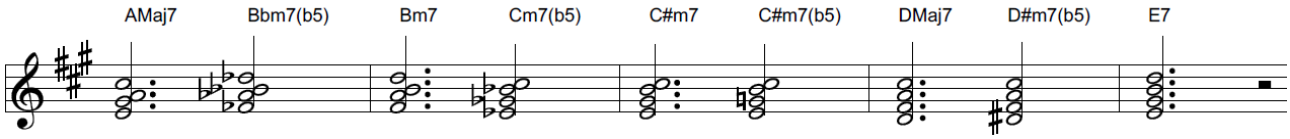


Incluso se puede generar una cadena de acordes dominantes secundarios que resuelven sobre sí mismos, a los que se les llama **dominantes extendidos**. Un acorde dominante secundario va a resolver hacia otro dominante secundario, y así sucesivamente hasta que se corta este encadenamiento provocado por el círculo de cuartas/quintas. En la mayor parte de ocasiones, esta cadena de dominantes secundarios termina sobre un acorde diatónico.

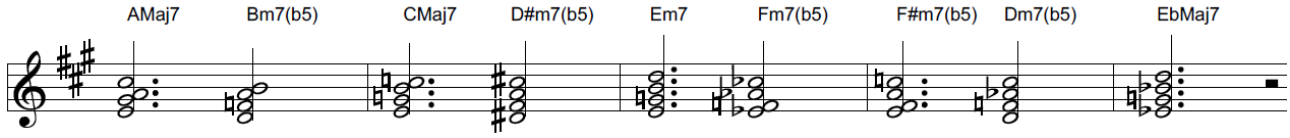


No obstante, aunque cada tonalidad cuenta con un acorde dominante principal formado por 3.ª mayor y 7.ª menor que termina resolviendo sobre el primer grado, no podemos olvidarnos de que también se halla un acorde de función dominante sobre el VII grado sensible (un semitono por debajo del grado I), con tríada disminuida y 7.ª menor o disminuida. Entendemos que, a su vez, se pueden generar acordes con función dominante mediante acordes disminuidos o semidisminuidos sobre acordes cuya fundamental se encuentra una 2.ª menor ascendente, es decir, un semitono por encima.

Versión de muestra (incompleta)

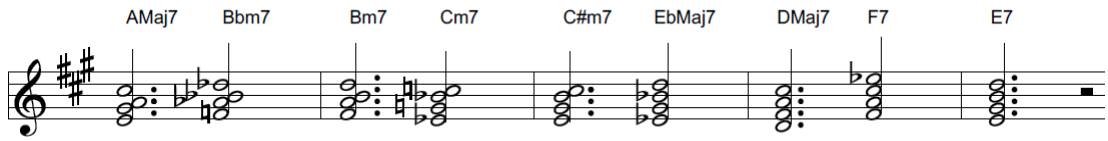


Una vez más, este concepto se puede aplicar sobre acordes que no forman parte de la tonalidad, aunque insisto, ya no serían tratados como acordes dominantes secundarios.



Acordes de paso cromático

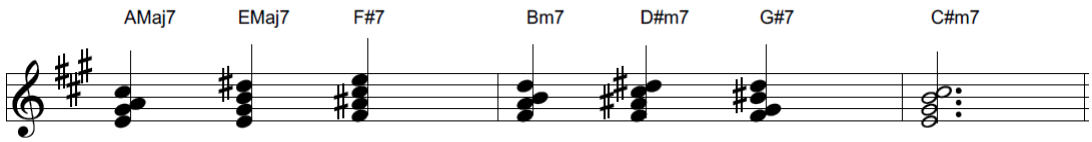
Al igual que ocurre con las **notas cromáticas**, que en la mayor parte de las ocasiones resuelven por grado conjunto ascendente o descendente, los acordes pueden protagonizar el mismo tipo de movimiento dirigiéndose por semitono hacia su resolución. Es más, su existencia puede justificarse por la armonización de una nota cromática que aparece en una melodía durante un contexto diatónico. El problema podría estar, en tal caso, en el tipo de acorde que se forma a partir de dicha fundamental, que es una nota cromática. Teniendo presente la forma en la que resuelven las notas cromáticas, es posible y recomendable armonizar el acorde de paso cromático con la **misma clase** sobre el que resuelve, para que el movimiento por semitono se produzca en todas sus voces. Si se dirige a un acorde menor, acorde cromático menor; si el acorde de resolución es mayor, acorde cromático mayor, etc.



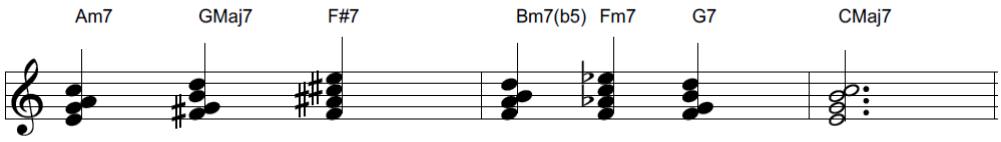
Supongo que resultará un tanto redundante mencionar que también se pueden crear acordes de paso cromático que resuelven sobre acordes diatónicos, sobre acordes de intercambio modal, sobre dominantes

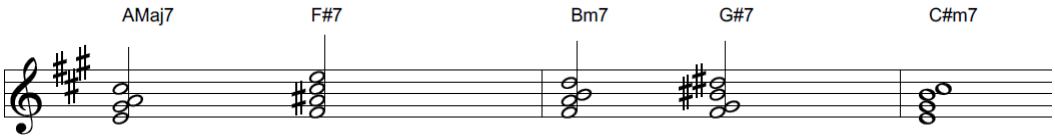
secundarias... Comprendidos todos estos conceptos, lo más provechoso que puedes hacer es experimentar con todas las opciones que se te puedan ocurrir y la experiencia de oírlas una y otra vez te permitirá acceder a sonoridades alternativas que posiblemente antes no te hubieses planteado.

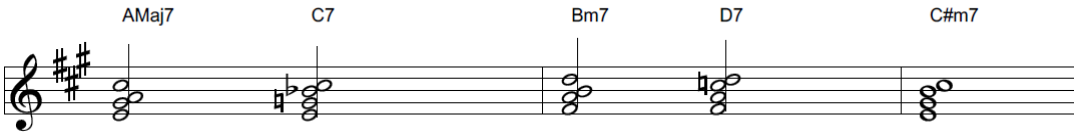
Progresiones cadenciales

Entre algunas de las relaciones más típicas entre acordes de una misma tonalidad, se encuentra el movimiento de subdominante hacia el dominante, antes de resolver en el primer grado. Especialmente, en la música tonal es frecuente el paso entre el IV y el V grado, de la misma forma que lo hace el II hacia el V. Con anterioridad vimos cómo utilizar los **dominantes secundarios** para expandir la tonalidad; también es posible crear cadenas de acordes con una relación diatónica entre ellos. Cada acorde dominante secundario puede estar precedido de su II o IV grado relativo, estableciendo la relación II/V o IV/V. En **modalidad mayor**, el II grado engendra un acorde menor, mientras que el IV genera uno mayor. En el ejemplo que sigue a continuación. se sigue estando en A mayor, y sobre el II y III grado de la tonalidad se generan progresiones resolutivas hacia estos grados, con cadenas IV-V y II-V respectivamente:

Pero no olvidemos que la alternancia entre el área subdominante también es posible en **modalidad menor**. Es cierto que el II grado de modalidad menor se interpreta en muchas ocasiones como un acorde menor en vez de semidisminuido tal y como lo propone la escala natural, con el fin de evitar tendencias resolutivas hacia el III grado. Por eso, la cadencia II (menor) - V (dominante) está justificada también en modalidad menor. En cambio, los grados IV (menor) y bVI (mayor), que cumplen función subdominante, dan lugar a otra serie de cadencias que es posible usar mediante los acordes

dominantes secundarios.

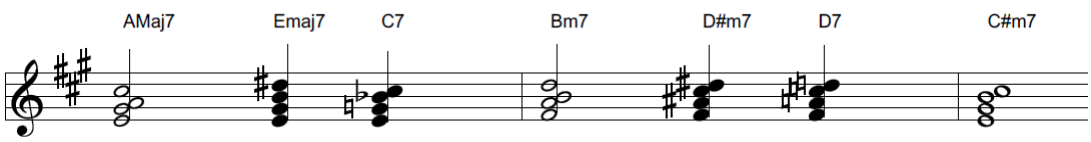


Cobra mucho sentido la **sustitución tritonal** de la que hablamos en el capítulo anterior. Las posibilidades son múltiples pero a continuación tenemos una muestra que trata de ilustrarnos algunas de las opciones disponibles. La progresión original sería la siguiente, que consiste en un par de dominantes secundarios resolviendo sobre los grados II y III de A mayor:

Y así quedaría con una sustitución tritonal simple:



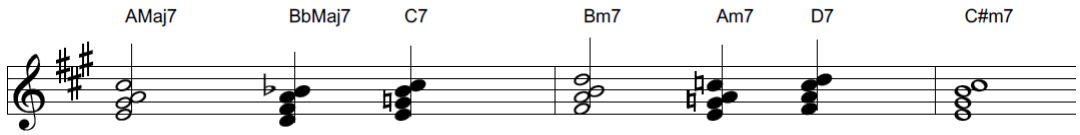
Una vez realizada la sustitución tritonal, aparecen varias formas de combinar estos acordes con cadencias que en su origen podrían catalogarse como típicas.

- Acordes dominantes secundarios de sustitución tritonal precedidos por los grados II y IV de los dominantes originales.



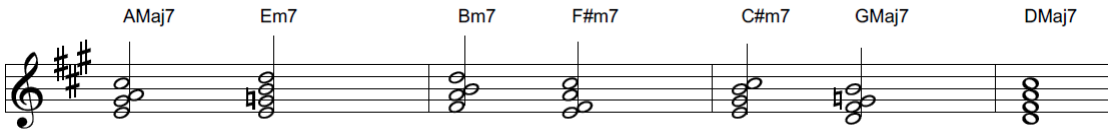
- Acordes dominantes de sustitución tritonal precedidos por los grados II y IV relativos a los acordes sustitutos.

Versión de muestra (incompleta)

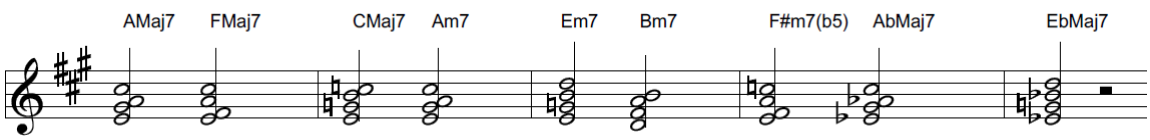


En los anteriores casos se han mostrado estos acordes de sustitución tritonal acompañados por los grados IIm7 y IVMaj7, procedentes de cadencias típicas en modalidad mayor. También se podrían haber utilizado los grados IVm7 y bVIMaj7 procedentes de la modalidad menor, pero lo relevante en este caso es que los acordes de sustitución tritonal pueden estar precedidos tanto por los acordes relativos a los dominantes originales (antes de aplicar la sustitución tritonal), como por los acordes que surgen después de la sustitución mediante estas comunes cadencias.

La **cadencia plagal** también sugiere relaciones diatónicas que se dan entre los acordes que forman una relación de IV/I. Cualquier acorde que se esté utilizando en un momento dado, puede estar precedido de su IV relativo. Estas cadencias se originan en las diferentes modalidades de la tonalidad, pero como las más comunes son la modalidad mayor y la menor, cuando la tríada del acorde objetivo (al que se dirige) es mayor, la tríada del acorde que lo precede suele ser mayor; de igual forma, cuando la tríada del acorde es menor, el acorde IV relativo también tiene su tríada menor. Veamos este comportamiento sobre algunos acordes diatónicos.



En esta ocasión observemos qué ocurre sobre acordes de intercambio modal.



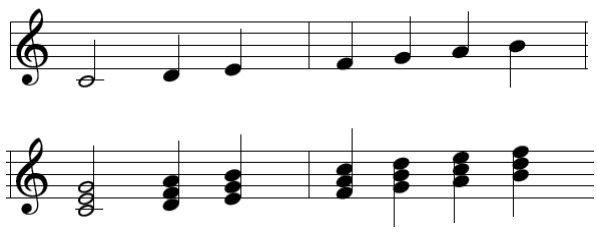
Versión de muestra (incompleta)

La cadencia IV/I puede ser una forma muy recomendable de dirigirse hacia el primer grado de la tonalidad en diferentes circunstancias, pero no dispone de un carácter tan conclusivo como el que producen los acordes dominantes, debido a que la tensión generada no es tan acusada. Este es el motivo por el que al oído le cuesta más encontrar la cadencia plagal sobre progresiones que no van dirigidas hacia el primer grado de la tonalidad. Una práctica que favorecería el reconocimiento de estas cadencias consistiría en añadir tensiones que den pistas sobre la propia cadencia.

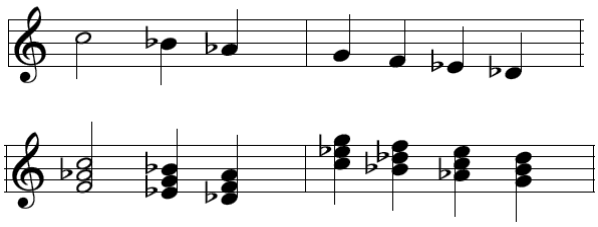
Más allá de si se emplean acordes de cuatro o más notas, las **tríadas suspendidas** suponen una opción interesante. Si no se pretende definir la tríada de alguno de los acordes que forman estas cadencias típicas, se presenta una buena ocasión para utilizarlas. Acordes suspendidos que se dirigen hacia acordes suspendidos, acordes suspendidos que preceden a acordes con tríadas mayores o menores, acordes con tríadas mayores o menores que concluyen en acordes suspendidos, etc.

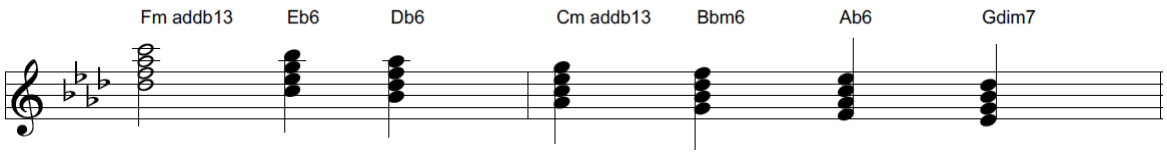
Tonalidades invertidas

Las **tonalidades invertidas** consisten en dar una perspectiva invertida sobre la estructura interválica de la tonalidad. Como ya sabemos, la forma tradicional de armonizar una escala consiste en escoger fundamentales y hallar las terceras, quintas, etc., que están por encima, es decir, contando en sentido ascendente de grave a agudo. De esta forma disponemos de un V grado con una sensible que tiende a subir por semitono para resolver sobre la tónica.



Con una tonalidad invertida se da la vuelta al sentido y la armonización

y disposición de los intervalos y se forma en **sentido descendente**, de agudo a grave. Nótese que los acordes se armonizarían mediante terceras descendentes; sin ningún tipo de inversión utilizada, la fundamental del acorde sería la nota más aguda.

El problema está en que no resultaría nada sencillo cifrar los acordes, teniendo en cuenta que siempre se ha hecho en base a la fórmula ascendente. El acorde invertido de CMaj7 contaría con las notas C, Ab, F y Db. Si intentáramos mantener a DO como fundamental, el cifrado del acorde tendría que ser algo así como: "Csus4(no5, b9, b13)". Dado que el cifrado tradicional nombra los acordes con las notas en sentido ascendente, tendría lógica partir de FA, pues es la nota de la que se forma la tríada "tradicional": F – Ab – C, con Db como b13 (7.ª mayor invertida de C). Por su lado, observemos que por las notas empleadas por el modo jónico invertido, equivaldría al frigio. La clave correspondiente sería la de cuatro bemoles (FA menor / LAb mayor), por relatividad.

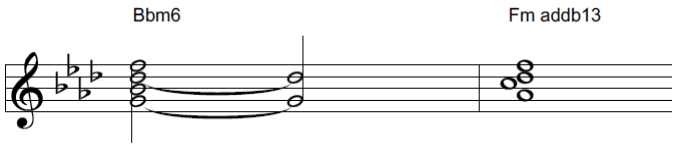


Aparentemente, en una armonización con "séptimas invertidas", las propias séptimas tomarían el papel de la fundamental en un cifrado clásico. La cuestión es que los acordes no siempre aparecen en forma de cuatríada, por lo que es preferible cifrar en base a la tríada principal. Con un cifrado tradicional las "séptimas inversas" tomarían el papel de sextas o treceavas: C – Ab – F – **Db**: Fm addb13.

Versión de muestra (incompleta)

Grado	I	II	III	IV	V	VI	VII
Fundamentales	C	Bb	Ab	G	F	Eb	Db
Notas del acorde	C, Ab, F, Db	Bb, G, Eb, C	Ab, F, Db, Bb	G, Eb, C, Ab	F, Db, Bb, G	Eb, C, Ab, F	Db, Bb, G, Eb
Cifrado (tradicional)	Fm addb13	Eb6	Db6	Cm addb13	Bbm6	Ab6	Gdim7

Con este método, las fundamentales reales de los acordes invertidos resultan ser las quintas de los acordes cifrados de forma tradicional. Por eso, a la hora de interpretar, intentar "visualizar" el acorde desde la quinta en lugar de la fundamental del cifrado quizás facilite la tarea. En el caso de pretender otorgar al acorde un sonido de acorde invertido clásico en estado "fundamental", habría que poner la fundamental del acorde en la voz más aguda. En el ejemplo de C mayor invertido que hemos estado tratando, esto sería: Fm addb13 con C en la voz más alta, en Eb6 situaríamos a Bb en la voz más aguda, etc.

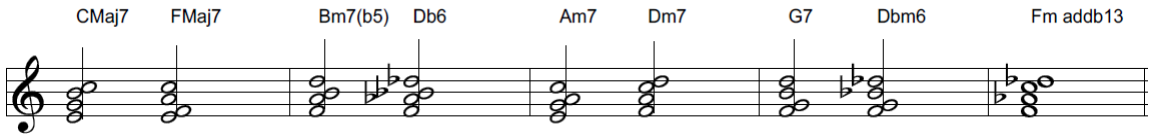
El V grado de la tonalidad invertida de C mayor, Bbm6, cumple sin problemas las tendencias resolutivas típicas de un V grado tradicional: Db es la sensible y se dirige hacia la tónica (C) por semitono descendente y G hace lo propio con Ab, por semitono ascendente. Como era de esperar, lo hace en sentido contrario que una tonalidad normal formada de manera ascendente; Db ocupa el sitio (grado) de B, y G sustituiría a F, formando el trítono típico de los quintos grados, en este caso entre Db y G. Por ello, se puede plantear una tonalidad invertida tal y como lo haríamos con una tradicional, aunque las melodías típicas que resuelven de forma ascendente sobre la tónica, lo harían en sentido contrario.

Versión de muestra (incompleta)

Este planteamiento es muy interesante porque se puede explotar de muchas formas. Una manera consistiría en combinarlo al estilo del intercambio modal, extendiendo una tonalidad tradicional con los acordes de su versión inversa. Estaríamos considerando a la tonalidad invertida una especie de modo paralelo.

En DO mayor tenemos los siguientes acordes:
CMaj7 / Dm7 / Em7 / FMaj7 / G7 / Am7 / Bm7 (b5)

Y en DO mayor invertido:
Fm addb13 / Eb6 / Db6 / Cm addb13 / Bbm6 / Ab6 / Gdim7

En el siguiente ejemplo tenemos una progresión con los siguientes grados: I / IV / VII / III inv. / VI / II / V /V inv./ I inv. Son sustituidos los grados III y el grado I que aparece en última posición, añadiendo además el grado V inverso después del V normal en el penúltimo compás.



Por supuesto, también es posible dar otros enfoques a las tonalidades inversas, utilizando la armonía generada para emplearla en música modal (modos inversos), armonía atonal, politónica o multimodal. Comprendiendo la base de su funcionamiento, no deberíamos tener ningún problema para trasladar el mismo concepto a otros sistemas armónicos.

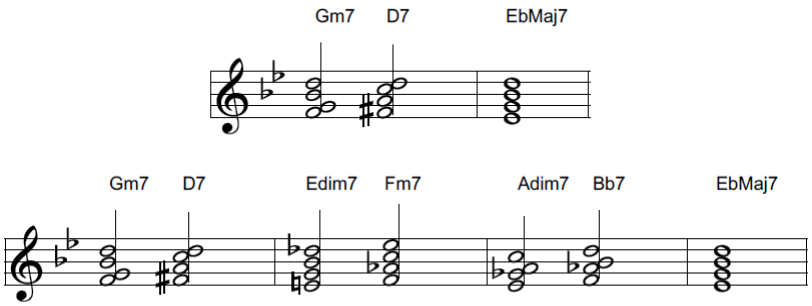
Consideraciones

En definitiva, mediante las relaciones diatónicas que se producen entre los acordes de una misma tonalidad, es posible crear progresiones que utilizan muchos otros acordes ayudando a extender la tonalidad.

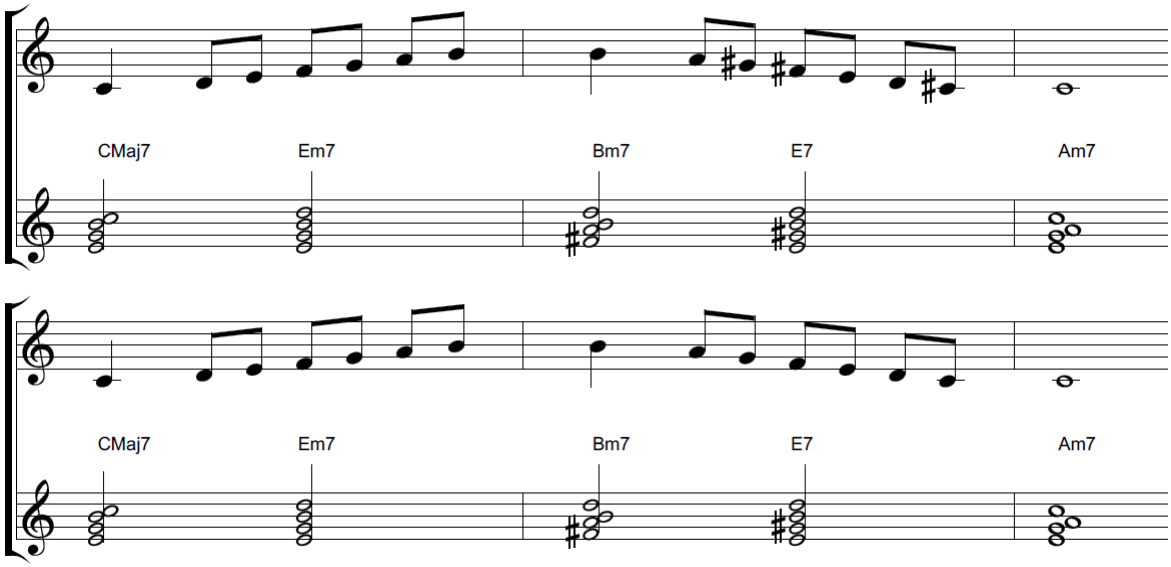
Versión de muestra (incompleta)

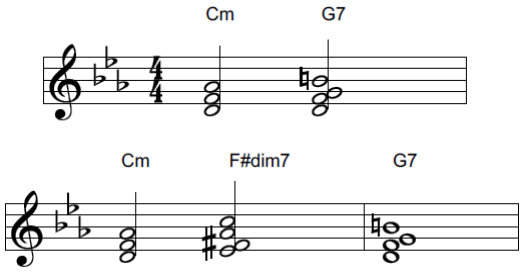
Es conveniente usar con prudencia las diferentes técnicas de expansión de la tonalidad, que pueden llevarnos a puntos donde la tónica original queda excesivamente oculta cuando quizás, no es el resultado que se persigue.

- Una secuencia demasiado larga de acordes diatónicos entre sí que no mantienen una relación directa con la tónica, tiende a desplazar la tónica hacia otra nota. Originalmente podemos disponer de una progresión basada en la secuencia de los grados I, V y bVI en tonalidad menor, por ejemplo. Sobre el grado bVI, insertamos su dominante secundario y a su vez, su II relativo para crear cadencia II-V. Sobre los grados II y V relativos, agregamos su particular VII grado sensible, pero ¿seguimos recordando la tonalidad original?



- A nivel melódico, son múltiples las posibilidades sobre cada uno de los acordes ajenos a la tonalidad, sin embargo, es muy aconsejable utilizar la escala que se forma a partir de las notas reales con el resto de notas diatónicas para mantener la sensación de tónica en el mismo punto. En el siguiente ejemplo vemos el contraste producido entre utilizar la relación entre el modo dórico y mixolidio en una secuencia II/V de un acorde dominante secundario con utilizar las notas diatónicas más allá de las de los acordes.

Versión de muestra (incompleta)

- No olvidemos que cuando se aplican rearmonizaciones con acordes no diatónicos, la estructura de las obras podría sufrir importantes cambios. En esta ocasión, el acorde dominante principal estaba en parte débil del ritmo y al agregarle su VII relativo ha pasado a estar en parte fuerte. No solo se puede ver afectado el ritmo, también las funciones armónicas o las relaciones entre acordes, melodías y otros elementos.



- Conviene tener presente la modalidad original para establecer relaciones diatónicas fuera de la tonalidad, ya que pueden darse casos en los que la interpretación de dichas relaciones resulten confusas. Por ejemplo, sería extraño que un IV grado menor tienda hacia un I grado mayor; o que un dominante secundario resuelva sobre un acorde mayor que está un tono por encima.

Versión de muestra (incompleta)

PSICOLOGÍA MUSICAL

Una vez conocidos los recursos a utilizar en las composiciones y arreglos, el siguiente paso bien puede consistir en aprender a gestionar dichos recursos. Es cierto que no hay nada como realizar una buena cantidad y variedad de ejercicios para familiarizarse con la sonoridad que produce el empleo de los recursos musicales estudiados; así cuando busquemos una sonoridad concreta, ya sabremos de qué hilo tirar, algo que ya he mencionado en algunas ocasiones. Pero en buena medida, esa gestión dependerá de aspectos ***psicológicos***.

Permitiéndome traer una cita bien conocida en el mundo del ajedrez, -"es mejor jugar con un mal plan que sin un plan"-, viene a cuento porque cuando alguien se dispone a componer, lo primero que debe tener claro es la historia, los pensamientos o las preocupaciones que pretende contar mediante la música. Es decir, se necesita un plan sobre lo que se quiere transmitir. Por eso, ponerse a escribir notas, figuras y silencios sin un objetivo no parece una gran idea. Concretar situaciones muy específicas mediante la música es un propósito realmente complicado porque también intervienen factores como la subjetividad, las costumbres individuales o culturales y la educación musical de cada persona. Pero una composición sí puede marcarse un ***objetivo*** más realista y realizable: debe lograrse un "viaje de sentimientos".

Una composición debe reflejar los sentimientos que el compositor experimenta durante el relato, al margen del mensaje que pueda expresar la letra cantada. Con ello, lo que quiero decir es que el compositor no debe permitir que la letra sea el único elemento que se dedique a narrar lo que ocurra; ambas partes deben ser consecuentes. Una pieza musical que relata una situación de terror no debería parecerse mucho a otra que nos narra los sucesos de una relación romántica, por ejemplo. En definitiva, la sección instrumental de una composición musical debería ser algo así como la banda sonora de nuestro relato.

Versión de muestra (incompleta)

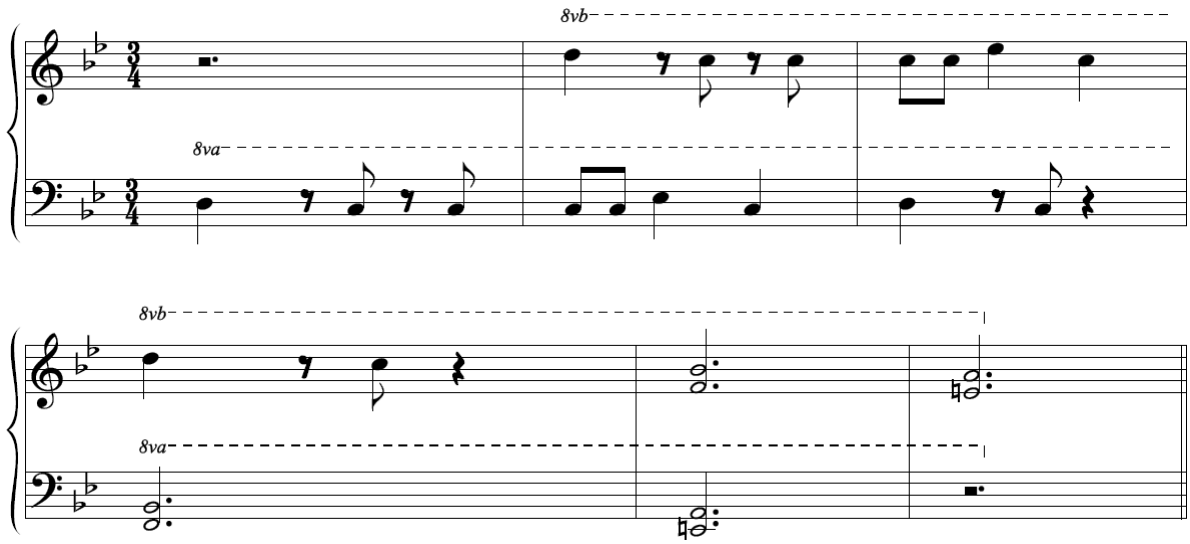
Subjetividad frente a objetividad

La objetividad absoluta no existe en el campo de la música, pero hay ciertos planteamientos y criterios que podrían clasificarse de "sentido común" y que tienen lógica desde ciertos puntos de vista. Es por ello por lo que se estudia la música y también es la razón que explica por qué los productores de películas, series y anuncios de televisión o videojuegos contratan a compositores profesionales. Si por el contrario, la música fuera un arte absolutamente subjetivo, no tendría sentido el estudio del comportamiento armónico de las notas, por ejemplo.

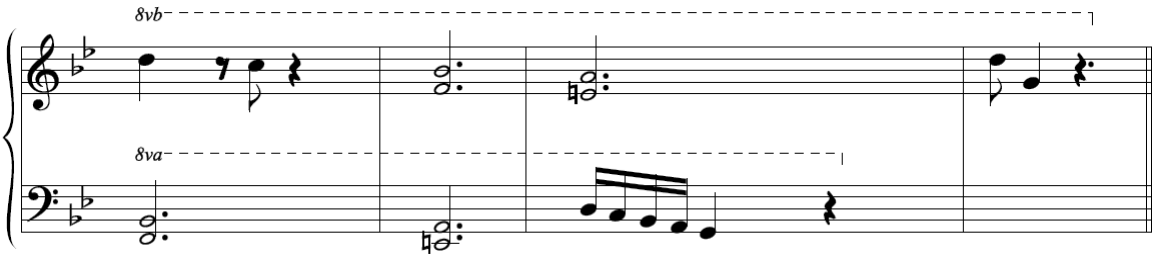
Desde un punto de vista **objetivo**, podría decirse que una pieza musical se interpreta con un tempo de 90 pulsos por minuto. Es la **subjetividad** la que nos lleva a estimar si este pulso es rápido o es lento; incluso el estado de ánimo nos puede llevar a diferentes conclusiones. Con el nivel de disonancia, el timbre, la altura y duración de las notas, la presencia de silencios... y otros muchos factores ocurre lo mismo. Es importante tener este concepto claro porque jugaremos con él a menudo y de hecho me tocará mencionarlo en bastantes ocasiones en lo que resta de libro.

Entrando en ejemplos prácticos, no me cabe duda de que aunque no compartamos la misma idea, desde una perspectiva lógica podemos concluir que un canon a dos voces podría ser una forma de narrar una persecución. Como sabemos, un canon repite lo que hace la voz original con cierto retardo, es decir, que va siguiendo los pasos de la voz a la que imita. Sin embargo, si el sujeto que se encarga de la persecución se desvía del camino o hace algo que no realizó el personaje perseguido, la voz doblada en el canon podría sufrir algunos cambios para emular estos sucesos. El pulso elegido es alto (160 bpm) para reflejar el carácter nervioso de la narrativa.

Versión de muestra (incompleta)



El personaje perseguido pierde parte de su ventaja y el perseguidor se le acerca tomando un atajo. Una forma de representar esto podría ser reduciendo el tiempo que lleva de retardo la voz doblada. La voz original emplea cinco notas para descender una nota a un intervalo situado una 5.ª descendente, por ejemplo, baja cinco escalones; el perseguidor se percata de esto y la voz que lo representa lo hace con tan solo dos notas reduciendo así la desventaja (saltando los escalones).

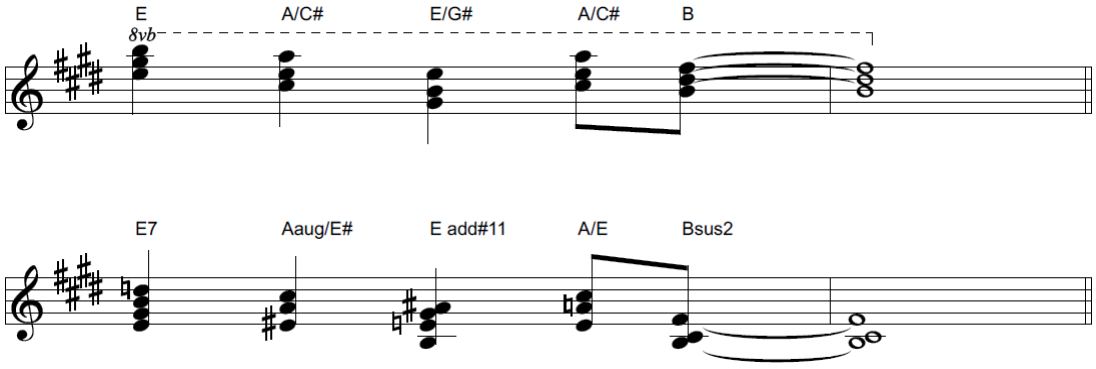


Este ha sido un ejemplo sencillo para demostrar que, si bien la música tiene un carácter parcialmente subjetivo, no escapa por completo a planteamientos lógicos como el que acabo de exponer.

Cuando una obra musical comienza a sonar, lo primero que se busca es llamar la atención del oyente. Tratará de sumergirlo en un mundo que le apetezca explorar, planteando preguntas que se irán resolviendo poco a poco. No tendría mucho sentido entregar de primeras las respuestas a esas

preguntas: "¿de qué color es el caballo blanco de Santiago?". Por eso, en las introducciones no deberían abundar las frases o períodos musicales resueltos.

Por la misma razón, ciertos niveles de disonancia son preferibles a pasajes muy consonantes que no generan ninguna tensión, ninguna intriga. Observemos la diferencia entre estas dos progresiones. No resulta complicado averiguar cuál de ellas está mejor dotada para representar una introducción o un final.



En la mayor parte de escenarios, sobre todas estas cuestiones y muchas otras, se nos planteará una serie de circunstancias donde tendremos que elegir entre unas opciones y otras. Estas opciones están tratadas en el siguiente capítulo: CONTRASTES CONCEPTUALES.

Vinculando sentimientos

Tradicionalmente, el estudio de la música ha sido una práctica aséptica, pero debe comprenderse que la música es una forma de transmitir sentimientos. Un ejercicio provechoso para el estudiante de composición consistiría en **atribuir sentimientos a las diferentes sonoridades** que producen los diversos recursos y conceptos musicales pertenecientes al ritmo, la melodía o la armonía. La causa de este procedimiento se justifica por dos razones:

- La primera es que al músico le puede resultar más fácil reconocer lo que está escuchando durante una reproducción o interpretación musical.

- Y la segunda, es que cuando está elaborando una composición y necesita evocar un sentimiento, sabrá que recursos musicales emplear, puesto que para entonces ya tendrá asociados esos recursos a unos sentimientos concretos.

No cabe duda de que para poder asignar un tipo sentimiento a una sonoridad dada, es necesario tener bien asimilada esa sonoridad y haberla escuchado en innumerables ocasiones. Para asimilar estas sonoridades, la práctica aquí es fundamental pero, aunque en los inicios probablemente necesitemos muchas veces de nuestro instrumento para probar, terminaremos realizando escuchas "activas", en las que trataremos de identificar todo lo que escuchemos.

Supongamos que para identificar un grupo de semicorcheas, tuviésemos que contar mentalmente cuántas figuras entran en cada tiempo... Con pulsos lentos podría ser factible, pero seguramente resulte más sencillo si captamos la sonoridad (por ejemplo ti-ta-ta-ta) de una forma más intuitiva y no tan mecánica como lo sería contando el número de figuras por cada pulso.

Esto mismo podría hacerse con otros muchos tipos de recursos musicales. Los modos de las escalas, los sistemas armónicos como el serialismo o el de ejes, los acordes, contratiempos... Por ejemplo, la sonoridad "fantasiosa" del modo lidio que, con su asimilación, prescindiríamos de calcular y contar si la 4.ª está aumentada y si el resto de grados son mayores y justos.

Es evidente que no todos los músicos van a vincular los mismos sentimientos con las diversas sonoridades y siendo así, es una gran ventaja por la diversidad de puntos de vista que se alcanzan. El compositor debería por tanto, no solo ofrecer una serie de sonoridades características invocadas por sus sentimientos, sino el prisma que permita observarlas, es decir, facilitar "el punto de vista" que le ha llevado a engendrar dicha creación. Dicho así, sé que

suena un tanto difuso, pero profundicemos sobre el asunto un poco más...

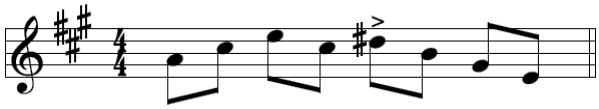
Es relativamente fácil encontrar compositores (y especialmente estudiantes) que, al crear música, más allá de intentar transmitir sentimientos, tratan de generar su música en base al conocimiento del que disponen. No es un método incorrecto, de hecho es muy recomendable como ejercicio de composición pero, como composición en sí, creo que esta forma limita un tanto la pureza sentimental de las composiciones. En su lugar, lo que propongo es que el conocimiento y el estudio musical se utilice para alimentar nuestro "instinto" y a posteriori sea este el que nos guíe durante la fase de creación musical.

Dicho de otra forma y poniendo otro ejemplo más, parece difícil imaginar que un músico pueda crear de forma "instintiva" una pieza mediante el serialismo atonal si no lo ha escuchado y estudiado lo suficiente con anterioridad. En principio, no le vendrán a la cabeza las notas adecuadas para formar una sucesión de series atonales y necesitaría recurrir a su conocimiento para crear "artificialmente" (calculando) la sucesión de notas que le lleve a completar las series. En ese caso, diríase que el músico en cuestión no ha interiorizado lo suficiente la sonoridad serialista y que necesita más práctica para crear este tipo de música de una forma intuitiva, sin cálculo.

Un poco de minimalismo

La música no siempre está formada por una textura homogénea en la que todas las partes cuentan con una participación equitativa, sino que también se busca **destacar** ciertas secciones o elementos por encima de otros. Para que un elemento destaque, es necesario que exista un entorno contrastante. Por eso, en una composición no se puede pretender que todos los elementos despunten porque finalmente no lo conseguiría ninguno de ellos. En este sentido, viene bien cierto nivel de monotonía.

Versión de muestra (incompleta)

En un contexto diatónico, una nota cromática puede suponer algo de refresco sobre la sonoridad empleada con anterioridad. En cambio, si se han estado utilizando notas cromáticas constantemente, es complicado que una nota cromática más pueda alzarse por encima del resto; necesitaría de otros elementos que la ayuden a conseguir ese objetivo.

Para que un elemento musical destaque, se pueden emplear muy variados recursos: el timbre, la altura, material novedoso, el contraste armónico, etc. El efecto producido puede ser utilizado para generar un clímax o para facilitar la memorización de una frase, una progresión o un motivo importante que sirva de referencia sobre la estructura de una pieza, por ejemplo. El tema principal de la banda sonora de "La lista de Schindler" de John Williams, es repetido una octava por encima después de la primera exposición, con algunas pequeñas variaciones.

A algunas personas no les parecerá monótono un pasaje aún con muy pocas novedades; mientras tanto, otras personas necesitarán un mayor nivel de estimulación. Aquí entra en juego de nuevo la subjetividad y es que un compositor necesita conocerse a sí mismo para saber que niveles de monotonía o novedad le convencen; claro está, también dependiendo del tipo de discurso musical que esté tratando.

Al otro lado de la balanza, si nunca sucede algo distinto que destaque, la falta de eventos novedosos acabarán por aburrir al oyente. Por eso, el secreto de una buena composición está, entre otras cuestiones, en la variedad, en el equilibrio y en la dosificación de los recursos musicales disponibles.

Desarrollo

Versión de muestra (incompleta)

En el momento en el que un músico se dispone a componer una obra musical, debería meditar algunos planteamientos, como la forma en la que quiere dar salida a sus ideas o las elecciones que podrían acabar afectando a la totalidad de la pieza.

El tipo de **desarrollo musical** empleado determina la forma en la que se enlazan y se coordinan las **ideas**, o los **temas**. Cuando el músico se plantea comenzar una composición, el primer paso debería consistir en preguntarse qué es lo que pretende expresar. Cuando estas ideas tienen un objetivo común, normalmente se encuentra una mayor facilidad para coordinarlas entre sí, como partes de un todo. Esta es la razón por la que no parece una decisión idónea tomar varios temas engendrados independientemente y forzar su integración modificando el pulso, la tonalidad, la métrica, etc., naturales con los que fueron inicialmente concebidos, simplemente para forzarlos a ser compatibles. ¿Por qué adaptarlos cuando desde un principio no fueron creados para ese fin? Probablemente este tipo de prácticas resten naturalidad, si bien puedan aportar variedad. El "**efecto catálogo**" ocurre cuando una pieza presenta varias ideas que no parecen tener una conexión suficientemente fuerte entre ellas y esta forma de actuar podría provocarlo con facilidad. No voy a negar que este método funcione, porque la historia así lo demuestra, pero el músico deberá contar con la suficiente experiencia como para enlazar las distintas secciones con la coherencia necesaria, o la integridad de la pieza musical podría verse afectada desfavorablemente.

Componer pequeñas secciones y unirlas a posteriori puede ser una práctica provechosa, siempre y cuando hayan sido concebidas como parte de un todo, un "todo" común. A fin de cuentas, una composición no tiene por qué ser escrita de forma lineal y seguida: hay descansos, distracciones e incluso períodos mayores de tiempo como podrían ser unas vacaciones. Si por el contrario, son totalmente independientes entre sí, resultará complicado hallar elementos comunes que permitan coordinarlas coherentemente. Me gusta esta comparación con la de un puzle, en el que se juntan diferentes trozos para

formar el rompecabezas; en cambio, si se intentan unir piezas de distintos puzles, el resultado podría no ser convincente del todo...

Cuanto menor sea el número de elementos comunes entre las distintas frases, progresiones o ideas en general, más abrupta tenderá a ser la unión de un fragmento a otro. Aunque esto ofrece posibilidades como transiciones muy elaboradas, un cambio relativamente abrupto no tiene por qué resultar necesariamente negativo. Las obras de larga duración requieren transiciones más bruscas que permitan renovar el interés, evitando con ello el aburrimiento y la monotonía. Se tratará de alcanzar un equilibrio entre elementos nuevos (sorpresivos) y elementos comunes para que la transición aporte tanto la suficiente estabilidad como la suficiente novedad. El "problema" es que este punto de equilibrio es muy subjetivo, pero mientras convenza al compositor, debería bastar...

En definitiva y resumiendo, por muy bruscos que sean los contrastes que pretendamos, siempre podremos usar ciertos elementos musicales para mantener la sensación de unidad. No olvidemos que la lista de estos elementos es larga y resultaría muy extraño que necesitáramos producir un contraste fuerte en todos ellos. Nombremos algunos para refrescar la memoria: la altura musical, la intensidad y el volumen, la tonalidad o modalidad, la instrumentación, la densidad, el ritmo, la velocidad, el nivel de consonancia/disonancia, etc. Todas estas variables y algunas más pueden ser empleadas tanto para producir contraste mayor como para suavizar una transición; tengámoslas en cuenta.

Por su lado, también se debería intentar alcanzar un equilibrio entre el número de temas/ideas que contiene una pieza, su duración y lo desarrollados que estén para lograr una buena conexión en función al tiempo que va a durar la creación musical en su totalidad. En principio, si no se desarrollan los temas, será necesario incluir bastantes temas diferentes y repetirlos en numerosas ocasiones para no crear una obra demasiado corta; otra opción

consistiría en hacerlos realmente largos, pero en la práctica, en rara ocasión suelen durar más allá de una veintena de compases. Un exceso de repeticiones provoca que se tornen predecibles y, con demasiados temas expuestos en poco tiempo, se pierden las referencias y el sentido de unión. Finalmente, si no repetimos los temas y tampoco incorporamos unos cuantos más, la pieza musical durará muy poco. La clave para evitarlo: el **desarrollo**.

Para desarrollar las diferentes ideas o temas musicales que son posibles encontrar a lo largo de una obra, se pueden utilizar algunas técnicas que ya conocemos:

- Variación de motivos, frases y períodos, mediante las numerosas fórmulas que existen.

- Adición, reducción o intercambio de instrumentos/voces participantes, tanto con una actividad similar como ajena al tema principal.

Las estructuras que se forman en las obras musicales mediante la alternancia de sus secciones dan lugar a la **forma musical**. A lo largo de la historia se ha experimentado con multitud de formas musicales; algunas de ellas ni tan siquiera han recibido un nombre por su escaso uso. Entre las más conocidas destacan la fuga, el canon, la sonata, la sinfonía, el rondó, la marcha, la canción, la coral, la balada... Hay tantas que parece un tanto absurdo realizar aquí un estudio sobre alguna o algunas de ellas. Tan solo han sido fruto de las necesidades estructurales que han ido surgiendo para dar salida a las tan dispares situaciones que un músico afronta en el momento de componer.

No voy a negar que el estudio de alguna forma musical de varias obras concretas sobre las que estemos especialmente interesados pueda ser provechoso. Pero, en lo personal, cuando nos disponemos a componer, no me parece una buena idea limitarse a las estructuras ya conocidas; simplemente

deberíamos dejar que la música fluya y adopte las formas y estructuras necesarias para describir con la mayor precisión posible nuestro pretendido discurso musical, sin ataduras.

Versión de muestra (incompleta)

ESTILOS Y GÉNEROS MUSICALES

A lo largo de los años han ido surgiendo multitud de **géneros** musicales a los que se les ha ido etiquetando con diferentes términos. Estas "etiquetas" probablemente han tratado de agrupar y clasificar la música por algunos elementos comunes que mantienen unas obras con otras. Entre estos elementos es fácil hallar: el ritmo, el timbre, la armonía, la orquestación y seguramente algunos más...

No deberíamos olvidar que estas "etiquetas" surgen después de la creación musical. Al igual que sucediera con las *formas musicales*, no sería buen consejo acotar nuestras composiciones a un género o estilo ya conocido aunque, por supuesto, pueden darse situaciones en las que convenga que así sea. Viéndolo con retrospectiva y situándonos en el siglo XIX, si nadie se hubiese planteado salirse de los géneros que ya se conocían en esa época, no se habrían podido crear géneros como el blues, el jazz, el funk, etc., simplemente porque todo habría estado basado en la música anterior a ese período. Por eso, carece de sentido cuando, por ejemplo, un grupo de músicos que pretenden crear sus propias composiciones mencionen aquello de: "queremos crear un grupo de rock" (o el género que sea). ¿Por qué limitar la creación a ciertas formas concretas? ¿Acaso algún género/estilo concreto tiene la fórmula exacta para describir tus propias narrativas musicales? De ser así, ¿todas tus creaciones se basan en una serie de discursos musicales tan parecidos entre sí que ningún otro género es capaz de describirlo mejor?

Hoy en día, en pleno siglo XXI, todo está etiquetado y clasificado. De otra parte, no vamos a negar que resulta difícil escapar de las influencias que nos rodean y, evidentemente, no se puede pretender que todos los artistas vayan a crear un género o estilo. Y es que hasta los oyentes restringen sus audiciones a un espectro de géneros bastante limitado. Ya hablamos de ello páginas atrás: requerimos de cierta adaptación auditiva a los diferentes

lenguajes musicales empleados en los diversos géneros. Pero probablemente, la música sea el arte más cerrado en cuanto a gustos se refiere. Hay mucha gente que solo escucha jazz, o solamente metal, o nada más que techno; en cambio es más difícil encontrar a gente que solo vea películas del oeste, que solo lea literatura policíaca o que únicamente se fije en los bodegones en una exposición de pintura.

Una pobre educación musical durante la etapa de enseñanza infantil y juvenil provoca una escasa adaptación a los diferentes lenguajes musicales que existen, causando a su vez el rechazo por lo ajeno. Además, a la industria discográfica le resulta más sencillo centrar sus intereses comerciales sobre un punto más reducido de géneros musicales: si todo el mundo escucha un determinado género, sus ventas serán mayores que si los gustos musicales de la sociedad fueran más variados, porque las discográficas pueden focalizar todos sus esfuerzos en un solo punto.

Desde un punto de vista comercial, no dudo de la eficacia de esta estrategia. Pero definitivamente, a nivel artístico, creo que lo más provechoso para el músico es alejarse de este círculo vicioso y simplemente componer sin limitaciones, con su propio estilo, y tal vez incluso, mediante su propio género musical; pensar en componer música y nada más.

Siempre se darán situaciones concretas, como la música por encargo, donde el músico podría verse acotado por las exigencias que requieren esas circunstancias. Que no se confundan conceptos: estudiar géneros no es negativo, todo lo contrario, el enriquecimiento musical que puede aportar esta práctica puede ser muy provechoso. De hecho, gracias a ello, es más fácil llegar a comprender cómo un género fue creado en sus inicios, lo que nos da pistas sobre cómo crear otro. Por este motivo, resultará bastante más fructífero un estudio musical que abarque muchos géneros musicales que aquel que se centre en uno o unos pocos.

Versión de muestra (incompleta)

El análisis es una práctica muy común en el estudio de la teoría musical y de la composición. A lo largo de este libro hemos aprendido diversidad de conceptos y puntos de vista desde los que se puede analizar una pieza. Mi recomendación es que el estudiante se imponga una especie de "norma" que le prohíba, por ejemplo, estudiar más de una obra del mismo género por cada seis composiciones analizadas. Más adelante, el estudiante ya tendrá tiempo de especializarse si así lo desea. Por el momento, sería prioritario enriquecer su lenguaje musical todo lo posible.

Versión de muestra (incompleta)

AGRADECIMIENTOS

Puesto que la experiencia propia no es la única fuente de sabiduría, no quiero dejar pasar la oportunidad de mencionar aquellos maestros que me han ayudado directa o indirectamente a adquirir algunos de los conocimientos que finalmente me han permitido elaborar el presente texto:
Nacho de Carlos, Alan Belkin, Mauro de María, Walter Piston, Enric Herrera y Suso Atanes.

Y faltaría más, quiero agradecer y felicitar a algunos de los magníficos músicos y formaciones musicales que compusieron excelentes obras de las que he podido aprender:
Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Richard Wagner, Béla Bartók, Arnold Schoenberg, Ígor Stravinski, Django Reinhardt, Duke Ellington, John Coltrane, Miles Davis, Chick Corea, Hiromi Uehara, Scott Henderson, Dire Straits, Queen, Steve Vai, Guthrie Govan, Transatlantic, Dream Theater, Ayreon, Children of Bodom, Symphony X, Tommy Emmanuel, John Williams, Ernio Morricone, Hans Zimmer, Shunsuke Kikuchi, Don Davis, Howard Shore, James Horner...